SILVANA
GARCIA

TEATRO
DA MILITÂNCIA

estudos
estudos
estudos

EDITORA PERSPECTIVA
25 Anos

EDITORA DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

EDITORA PERSPECTIVA

EDITORA DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Próximo lançamento
A Religião de Israel
Yehezkel Kaufmann

A segunda década do governo militar que subiu ao poder em 1964 foi marcada por uma onda de movimentos que, na base da sociedade civil, esboçou o perfil da resistência democrática que culminaria na abertura política dos anos 80. No bojo dessa onda, caracterizou-se uma tendência, formada pelos grupos de teatro que, deslocando-se dos centros produtores, implantaram-se nos bairros periféricos, buscando aliar um esforço de militância, semiclandestina, com a tentativa de encontrar para seus espetáculos uma linguagem popular, acessível a essas populações marginalizadas.
O Teatro da Militância, **de Silvana Garcia, analisa a produção desses grupos em São Paulo, do ponto de vista de seus modos de criação e de suas motivações estético-ideológicas, a partir de sete grupos cujas trajetórias puderam ser consideradas exemplares.**
Por outro lado, essa produção foi remetida a suas raízes históricas, sendo confrontada com outros movimentos que podem ter servido de matrizes artísticas e políticas desse teatro militante e popular, e que ocorreram ao longo do século, acompanhando momentos de fervilhamento sócio-político, tais como o agitprop soviético e alemão e, no Brasil, o teatro anarquista e a experiência do Centro Popular de Cultura da UNE.

J. Guinsburg

Teatro da Militância

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Revisão: Stella Regina Alves dos Anjos; Produção: Plinio Martins Filho e Marina Mayumi Watanabe.

Reitor: Roberto Leal Lobo e Silva Filho

Obra co-editada com a
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente: João Alexandre Barbosa

Comissão Editorial:

Presidente: João Alexandre Barbosa. *Membros:* Celso Lafer, José E. Mindlin, Luiz Bernardo F. Clauzet e Oswaldo Paulo Forattini.

80047

Silvana Garcia

TEATRO DA MILITÂNCIA

A INTENÇÃO DO POPULAR NO ENGAJAMENTO POLÍTICO

EDITORA PERSPECTIVA
25 Anos

EDITORA DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Garcia, Silvana.
Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político / Silvana Garcia. -- São Paulo: Perspectiva : Editora da Universidade de São Paulo, 1990. -- (Coleção Estudos ; 113)

Bibliografia

1. Teatro – Aspectos políticos 2. Teatro – Brasil – Aspectos políticos 3. Teatro – Brasil – São Paulo (SP) 1. Título. II. Série.

ISBN 85-273-0029-X

CDD-792.0909358
-792.098161
89-1911 -792.09093580981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Teatro : Aspectos políticos : Espetáculos teatrais 792.09093580981
2. Teatro : Aspectos políticos 792.0909358
3. Teatro paulista : História 792.098161

Estudos 113

Direitos reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401 – São Paulo – SP – Brasil
Telefones: 885-8388/885-6878
1990

Para Carmen,
minha mãe.

Se digo
a
esse a
é o clarim da humanidade no ataque
Se digo
b
é um novo petardo no combate humano.

MAIAKÓVSKI

Sumário

INTRODUÇÃO XV

1. A MATRIZ HISTÓRICA DO TEATRO DE NATUREZA POLÍTICA 1
   O Movimento Auto-Ativo e o Desenvolvimento do Agitprop 5
   Características e Formas do Agitprop soviético 19
2. O AGITPROP DE RESISTÊNCIA 47
   A Contribuição de Piscator 53
   Características e Formas do Agitprop Alemão 63
   A Afirmação dos Princípios do Teatro Político 77
3. TEATRO ANARQUISTA E AGITPROP NO BRASIL 89
   O Teatro Social Libertário 90
   O Centro Popular de Cultura da UNE 99
4. O TEATRO POPULAR DE PERIFERIA DOS ANOS 70 . 121
   Os Grupos: Históricos, Objetivos e Propostas 126
   Processo de Criação e Modo de Produção 145
   A Relação com a Comunidade 184
   Autonomia e Engajamento 195

ENTRE O TEATRO E A MILITÂNCIA 203

Introdução

No final da década de 70, fui convidada por Amália Zeitel, então Presidente da Comissão de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura, para coordenar um programa – Projeto João Rios –, cujo principal objetivo era subsidiar, através de monitores, os grupos de teatro espontâneos que fervilhavam pelos arredores da Capital.

A maioria dos monitores que compunha o quadro técnico do Projeto era, ou tinha sido, integrante de grupos independentes que haviam atuado junto às comunidades da periferia durante toda aquela década. Do mesmo modo, alguns dos grupos inscritos ou tinham sido formados como conseqüência da atuação de outros núcleos nos bairros ou eram, eles próprios, remanescentes daquela tendência, agora em busca do apoio financeiro do Estado como última tentativa de sobrevivência.

Esses grupos, carentes de apoio técnico e teórico, apresentavam em comum um caráter híbrido – enquanto estrutura, composição, modos de produção e criação –, além da manifesta disposição de atuar preferencialmente nos bairros, privilegiando aquelas populações que normalmente não têm acesso ao teatro produzido nos moldes profissionais.

A grande maioria era composta por grupos de vida efêmera – poucos resistiram a mais de um projeto de encenação, quando muito – mas, pela coincidência de propósitos e pelas características do fenômeno, poder-se-ia dizer que configurava uma tendência (no sentido de predominância e não de corrente estética) no interior do panorama teatral da década.

A riqueza de contrastes que marcava essa produção marginal chamou-me a atenção e, mesmo após o encerramento do Projeto, continuei em contato com alguns de seus integrantes. Durante o ano de 1981, trabalhei diretamento com um desses grupos, o TTT – Truques, Traquejos e Teatro, em sua sede no Ipiranga, prestando uma assessoria no processo de preparação de ator e expressão corporal.

Paralelamente, comecei a investigar o histórico dos principais grupos que haviam atuado na década anterior, muitos dos quais já dissolvidos ou em vias de encerrar suas atividades. Preocupava-me a possibilidade de que esse momento se esgotasse sem que houvesse dele o devido registro. Além do mais, como sabemos, a bibliografia produzida sobre teatro no Brasil privilegia a crítica da produção dramatúrgica, quase sempre dentro dos limites dos marcos que pontuam a história das artes cênicas no âmbito do palco profissional. Foi com a perspectiva de contribuir para o registro de uma tendência que escapava desse quadro de referências que avancei em minha investigação. Com o passar do tempo, ampliei o escopo da pesquisa, rastreando outras experiências de natureza similar. Por essa via, fui de encontro ao que chamei de "matrizes" desse teatro, no qual a combinação de militância e busca de uma linguagem cênica popular encontrou sua forma fundante e mais radical: o agitprop (agitação e propaganda), tanto em sua eclosão mais significativa – na Rússia pós-revolução –, quanto em sua versão "cabocla" – os Centros Populares de Cultura da UNE.

De um modo geral, minha pretensão com este estudo foi a de fornecer subsídios para uma avaliação nova, mais fundamentada, dessa produção marginal dos grupos independentes de periferia. Não tive, portanto, a intenção de produzir um exame esgotante seja do teatro dito político, seja das iniciativas espontâneas de um teatro popular *de* e *para* trabalhadores. Utilizando fonte de referências diversas, pincelei, aqui e lá, um esboço das principais tendências, tentando configurar criticamente oposições e semelhanças.

Este trabalho, como produto final de minha pesquisa, foi originalmente apresentado como Dissertação de Mestrado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1986. Ele aqui aparece editado com pequenas e ligeiras modificações.

Gostaria de deixar registrado meu agradecimento a todos aqueles que contribuiram para sua realização. Em primeiro lugar, a meu estimado mestre, Prof. Jacó Guinsburg, por sua orientação segura e estímulo constante que me animaram nesta tarefa. Aos doutores componentes de minha banca, Prof. José Eduardo Vendramini e Prof. Bóris Schnaiderman, devo meu reconhecimento pela leitura paciente e críticas generosas que ofereceram deste estudo. Agradeço também, em especial, ao Prof. Sábato Magaldi, a Mariangela Alves de Lima, a Anna Mantovani, Marcos Aidar e Silvia Fernandes, bem como aos amigos Vera, Giovanni, Cézar, Karen e Wladimir que contribuiram de algum modo e sempre com muito carinho para a realização deste trabalho.

Por fim, e assumindo o risco de alguma omissão imperdoável, agradeço a Alexa, Agnes, Celso, Cesar, Marina, Helio, Maia, Lali, Tin, Ricardo, Beatriz e Rubens, que foram meus inspiradores e a quem devolvo este trabalho como uma modesta constribuição para o registro de suas histórias.

Silvana Garcia
Mestre da Escola de Comunicação e Artes
ECA-USP

1. A Matriz Histórica do Teatro de Natureza Política

As experiências de teatro popular surgidas a partir da segunda metade do século passado introduzem alguns elementos fundamentais que irão informar as propostas de teatro popular contemporâneas, embora ainda de forma muito embrionária e dispersa. São experiências motivadas principalmente pelo anseio de popularização do espetáculo teatral, no sentido de seu alcance, e se valem ainda de uma dramaturgia alheia aos conteúdos específicos da problemática de classe e da classe operária em particular, bem como reproduzem procedimentos cênicos tradicionais, sem uma proposta mais definida de reformulação de linguagem.

Na Alemanha, o Freie Bühne (Cena Livre, 1889) traz em seu bojo a proposta do Théâtre Libre, de Antoine, e testa a idéia de uma estrutura de participação associativa como base financeira de sustentação. Um ano mais tarde. Bruno Wille, com o apoio dos socialistas, lança a mais vultosa experiência de teatro popular na Alemanha: o Freie Volksbühne (Cena Popular Livre). Ampliando a proposta de associação, através de um núcleo diretivo e um sistema de cotas, logo se logrou a organização de um quadro de milhares de sócios freqüentadores[1].

Na França, o Théâtre du Peuple (1985), iniciativa de Maurice Pottecher, desenvolve uma produção irregular, sazonal, calcada fundamentalmente em representações de fábulas folclóricas e adaptações dialetais dos clássicos. Apresenta, como novidade, o fato de os atores serem todos cidadãos comuns, habitantes da região.

---

[1] GIAN RENZO MORTEO, *El teatro popular en Francia*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968, p. 26; Cf. ERWIN PISCATOR, *Teatro Político*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 41-44.

Nos anos seqüentes, surgirão várias propostas de teatro popular. Em Paris, Louis Lumet lança o Théâtre Civique (1897) e, com ele, a idéia de um teatro itinerante nos bairros operários. Sob a influência de Romain Rolland e da *Revue d'Art Dramatique*, fundam-se o pequeno teatrinho de bairro da Coopération des Idées (1890), o Théâtre Populaire (1903), de E. Berny e, ainda, o Théâtre Populaire (1903) de Clichy, coordenado pelo ator Henri Beaulieu. O repertório de todos eles varia dos clássicos aos textos naturalistas, com um pequeno espaço aberto para uma nova dramaturgia, principalmente peças de Rolland e Pottecher[2].

Talvez mais importante que essa produção híbrida, oscilante entre o profissional e o amador, entre uma dramaturgia original e a exploração do veio da pintura social aberto pelo naturalismo, são as reflexões de homens de teatro como Rolland, que começam a estabelecer para o teatro popular um perfil mais próprio, que pretende ir além do mero barateamento do custo do ingresso.

Romain Rolland, em seus escritos, tenta alçar essa reflexão a todos os níveis, do espaço cênico à dramaturgia, procurando configurar especificamente um "projeto de teatro popular".

Esse vai ser o tema de um concurso lançado pela *Revue d'Art Dramatique*, a pretexto de preparar um congresso internacional de teatro popular (1900), e que terá como vencedor o projeto de Eugéne Morel. Mais do que uma proposta de teatro popular, o que se pretende é dotar o Estado com uma verdadeira política de ação no setor, prevendo desde a implantação sistemática e controlada de teatros populares por toda a França, até a estrutura de sustentação econômica dos mesmos. Rolland fica encarregado de esboçar as especificações do novo teatro; da construção arquitetônica dos espaços – assentos confortáveis, palco amplo para comportar grandes cenas de massa, inspiração no democratismo espacial do circo –, à feitura do texto – suporte para a alegria, a exaltação do espírito, "luz para a inteligência" –, ao fundamento conceitual: "um teatro de todos, onde os esforços de todos contribuam para a alegria de todos"[3].

Houve inúmeras outras iniciativas semelhantes, de menor vulto, de natureza mais espontânea, vinculadas às associações e clubes operários. Como principal característica, a celebração do trabalhador como tema e intérprete; como principal função, a aglutinação em torno de um espaço próprio de lazer e convivência. No entanto, esse teatro de natureza espontânea, ou seja, feito por iniciativa dos trabalhadores, para seu consumo, como parte de seu processo de organização, teve caráter tópico e, do ponto de vista cênico, careceu de um perfil próprio, dependendo dos padrões temáticos e estéticos do teatro profissional. Trata-se de um teatro ainda muito próximo do amadorismo, embora tenha em germe seu fator diferencial: a motivação que o impulsiona não é prioritariamente o amor pela arte cênica mas o reconhecimento do teatro como veículo de idéias, fator de arregimentação e instrumento de lazer adequado a uma determinada classe social.

---

[2] GIAN RENZO MORTEO, *op. cit.*, pp. 33-36.

[3] ROMAIN ROLLAND, "Le Théâtre du Peuple", *apud* GIAN RENZO MORTEO, *op. cit.*, p. 29.

Tanto as propostas conduzidas por profissionais quanto as que ocorrem no seio do movimeno operário revelam, no entanto, a fragilidade das experiências de um período de transição.

O crescimento da organização em torno das idéias libertárias, justificadas agora por uma melhor definição do perfil de seu principal agente-alvo, o proletariado, redimensiona, para algumas correntes, a questão do popular em termos de estratégia e objetivos.

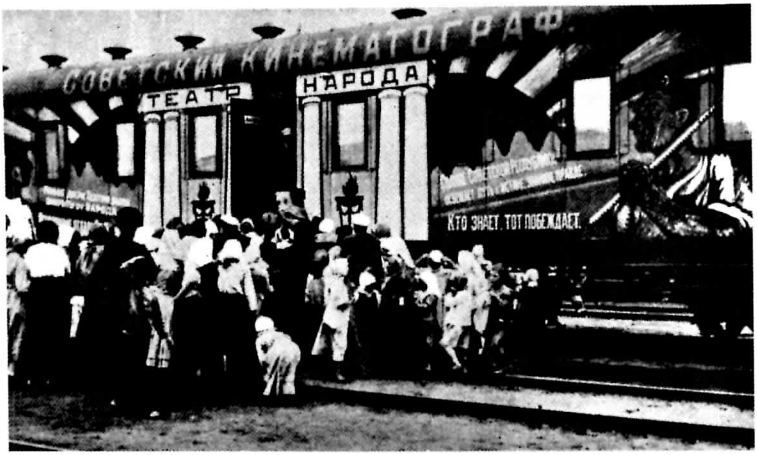
As formas teatrais do século XIX, que elegeram a linguagem simples do gesto grandiloqüente, arrebanhando grandes massas para as platéias, ou, então, que resgataram para o teatro os temas sociais a partir da observação aguda da realidade, esbarram, sob a perspectiva de uma intenção transformadora da sociedade, na ausência de um arcabouço ideológico que permita ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação.

Do melodrama ao naturalismo, das excursões teatrais pelos bairros ao aparecimento do operário-ator, o desejo de atingir a uma camada mais ampla da população não chegou a configurar um teatro de perfil político explícito.

Esse projeto, no entanto, não aparece com clareza de propósitos nem definição ideológica senão paulatinamente, forjado ao longo do processo de maturação de um movimento político particular, que leva, primeiro, à eclosão da Revolução Russa e, depois, à luta por sua consolidação.

A presença de uma "massa" de operários sem acesso à produção artística estimulou a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio através do qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária.

As condições para a organização desses impulsos transformadores e essas experiências de caráter popular não nasceriam apenas dos próprios processos internos: são os fatos políticos que vão determinar a conjuntura adequada para que o teatro de natureza política se instituía, e o Partido Comunista e o Estado terão aí um papel preponderante. A Rússia seria o berço desse fenômeno.


СОВЕТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ
ТЕАТР
НАРОДА
КТО ЗНАЕТ, ТОТ ПОБЕЖДАЕТ.

Vagão-teatro do trem de agitação "Lenin nº 1".

O MOVIMENTO AUTO-ATIVO E O DESENVOLVIMENTO DO AGITPROP

Os primeiros anos da Revolução são momentos de intensa mobilização. Na esteira do avanço da Guerra Civil, as necessidades revolucionárias vão determinando os procedimentos: intelectuais, artistas e trabalhadores organizados assumem a tarefa de disseminar a Revolução, impedir os avanços das forças contra-revolucionárias e informar a população das novas idéias e dos novos acontecimentos.

Em uma Rússia marcadamente analfabeta, apenas parcialmente eletrificada e em crise de materiais como papel, as formas alternativas de comunicação e informação devem surgir com a mesma urgência com que se impõe a necessidade de uma vitória definitiva das forças que tomaram o poder.

O novo Estado, desde cedo, mostra sua intenção de controle e condução dos assuntos culturais. Os primeiros decretos nesse sentido como, por exemplo, o que submete todos os teatros à tutela estatal, ocorrem antes mesmo que se complete um mês desde a vitória dos bolcheviques.

Paralelamente à instauração dos órgãos governamentais, vão surgindo os organismos culturais dependentes, que farão a mediação entre o Estado e a população nesse empenho de mobilização. Começam a se configurar as primeiras estratégias de *agitação* e *propaganda* artísticas.

Em 1918, são promovidas excursões artísticas nas unidades do Exército Vermelho, aparecem os primeiros *barcos* e *trens de agitação* e as ruas de Moscou e Petrogrado são inteiramente decoradas pelos pintores abstratos. Em 1919, a ROSTA, agência telegráfica russa, inaugura suas "vitrines", onde artistas como Maiakóvski, seu principal animador, expõem cartazes, desenhos e textos de propaganda revolucionária; o PUR, direção política dos sovietes militares, assume a seção do agitprop do Exército Vermelho e conclama os trabalhadores de teatro para, juntamente com os núcleos espontâneos dos *fronts*, formar ali grupos fixos e *troupes* ambulantes; ocorrem as primeiras grandes festas de massa em Petrogrado. Em 1920, o NARKOMPROS, Comissariado do Povo para a Instrução Pública, dirigido por Lunatcharski, entrega a seção pan-russa de teatro (TEO), responsável por todos os estabelecimentos profissionais de espetáculos, à direção de Meyerhold e colabora com o governo na organização de campanhas de agitação, preparando instrutores e formando *troupes* volantes[4].

---

[4] Cf. JEAN-PAUL MOREL, "Les phases historiques de l'agit-prop soviétique", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Lausanne, La Cité - L'Age d'homme, 1977, vol. I. *passim*.

A palavra de ordem é instruir o povo e garantir, a todo custo, a vitória da Revolução; os temas, a própria Revolução, a luta revolucionária e os primeiros passos para a construção do socialismo.

Nesse primeiro período, fase denominada de "comunismo de guerra"[5], predomina a agitação de *meeting*: mobilização maciça de propulsão quase que espontânea, nascida nas bases operárias e artísticas e difundida através de diferentes organismos, oficiais, partidários e de trabalhadores. A grande movimentação de grupos de teatro perambulando pelas vilas, casernas e *fronts* de batalha revive a tradição do teatro ambulante e, nos grandes centros urbanos, as ruas tornam-se o cenário privilegiado das manifestações artísticas.

Na base de toda essa ebulição cultural encontram-se os grupos *auto-ativos*. Muitos têm vida anterior à Revolução e organizam-se em torno dos *clubes* operários, vinculados a fábricas e núcleos de bairro e são apoiados pelo Partido, pelos Sindicatos e por organismos soviéticos como o KOMSOMOL, União de Jovens Comunistas. São coletivos de produção artística que congregam diferentes "círculos", abrangendo os diversos aspectos da educação política e da vida cultural de seus membros. Desempenham também um papel de reprodutores, formando e estimulando outros coletivos, obedecendo à urgência de se promover a organização nos meios proletários.

A proliferação de clubes e organizações semelhantes foi intensa durante a primeira década da Revolução, contando-se em toda a URSS, no início de 1927, cerca de 3.500 clubes, agrupando 75.000 círculos, com um total aproximado de dois milhões de membros[6].

O principal animador do auto-ativismo foi Pavel M. Kerjentsev, alto funcionário do Partido, teórico do Proletkult e diretor da ROSTA nos primeiros anos revolucionários. Ele condensou os princípios coletivistas e participativos do auto-ativismo naquilo que seriam as "novas vias do teatro", ou seja o "teatro operário": formação de núcleos locais, estruturados como coletivos artísticos; participação financeira dos membros por meio de um sistema de cotas; elenco flutuante, formado por operários locais; manutenção de um estúdio permanente de formação, com a colaboração de especialistas; processo de trabalho aberto à participação das organizações operárias e comunidades locais; independência com relação ao edifício teatral, atuando preferencialmente em espaços adaptados e em lugares públicos abertos[7].

---

[5] A organização cronológica das fases de desenvolvimento do teatro de *agitprop* abedece, em linhas gerais, à divisão proposta por Philippe Ivernel na Introdução Geral do primeiro volume de *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, pp. 9-26.

[6] NINA GOURFINKEL, *Le théâtre russe contemporain*, Paris, Corbeil, 1931, p. 148.

[7] PAVEL KERJENTSEV, "Le théâtre createur", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. II, pp. 30-35.

Trata-se de um modelo que lembra de perto propostas coletivistas como a de Rolland, na França, embora, desta vez, venha confirmado pela prática dos grupos e corresponda a um projeto político definido, em termos de objetivos e estratégias.

A proposta de Kerjentsev expressa a esperança de todos os intelectuais e artistas engajados na Revolução de que a construção da nova sociedade traga em seu bojo a oportunidade de se criar uma arte que corresponda ao novo contexto sócio-político e, conseqüentemente, seja capaz de eliminar para sempre as barreiras que se interpõem entre o espaço reservado à criação e aquele reservado à contemplação – no caso do teatro, a supressão dos limites entre o palco e a platéia.

Só que no ensaio dessa nova relação, o que se busca de fato é uma arte que sirva à nova força no poder, uma arte *de* e *para* os trabalhadores. Em suma, estamos rastreando uma arte que pretende ser popular, identificada com uma classe social determinada, o proletariado.

Amiard-Chevrel define historicamente o auto-ativismo como uma "ação das próprias massas para criar um fragmento da cultura da sociedade que está nascendo"[8], ou seja, reivindicar seu papel na construção das novas relações sociais e, no seio desta, erigir seu espaço cultural próprio, fora da cultura hegemônica das outras classes. No caso, em oposição à cultura burguesa.

Durante toda uma década, o propósito de criação de uma arte proletária independente e a relação dessa nova arte com a cultura do passado gerou impasses e conflitos, protagonizados pelo Partido, pelos setores de agitprop dos organismos soviéticos e pelas organizações independentes.

Se o Estado apoiava e até se inspirava nas iniciativas auto-ativas, por outro lado, via com muita desconfiança o seu desenvolvimento. Na resolução de abril de 1927, inspirada em relatório anterior de Evreinov, o teatro auto-ativo é consagrado como "o meio preponderante de satisfazer a necessidade de espetáculo e de arte da cena no meio das massas laboriosas" e seu "mais importante fator de educação política e cultural"[9].

O caráter abstrato das referências às vantagens do teatro auto-ativo não escondem de todo a função instrumentalista que têm para o poder governante as ações culturais do movimento espontâneo. Esse mesmo documento que faz o elogio do teatro de clube na verdade o condena, mais adiante, apontando suas "falhas" e seus "desvios". Foi ele um dos instrumentos pelos quais se restringiu a liberdade de criação artística dos grupos auto-ativos, em um momento em que toda a produção teatral passou a ser vigiada de perto e submetida mais rigorosamente à vontade do Estado.

---

[8] CLAUDINE AMIARD-CHEVREL, "Méthodes et formes spécifiques", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. I, p. 49.

[9] "Résolution prise sur le rapport de N.N. Evreinov: La construction du théâtre auto-actif", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. II, p. 38. Por ocasião da edição dessa resolução, Evreinov já não se encontrava mais na URSS.

No centro desse debate, o Proletkult[10] desempenhou um papel importante. Em sua I Conferência Pan-Russa, em setembro de 1918, Bogdanov, um dos ideólogos do movimento, lançou suas famosas teses em defesa de uma arte do proletariado. O projeto de uma arte própria, o princípio da autonomia dessa arte com relação ao Estado e a rejeição da herança cultural do passado logo se afirmaram como fundamentos conceituais da ação do Proletkult e, conseqüentemente, atraíram a atenção do Partido.

A resposta de Lenin às pretensões do Proletkult nos dão a medida exata da prontidão com que o Estado reagia à perda de controle. Em uma minuta de resolução que preparou para o Congresso do Proletkult, em outubro de 1920, como reação a um pronunciamento de Lunatcharski, Lenin escreve:

> (...) O marxismo adquiriu uma importância histórica enquanto ideologia do proletariado revolucionário pelo fato de que, longe de rejeitar as maiores conquistas da época burguesa, ele – bem ao contrário – assimilou e repensou tudo o que havia de precioso no pensamento e na cultura humanos mais de duas vezes milenares. Somente o trabalho efetuado sobre essa base e com esse sentido, animado pela experiência da ditadura do proletariado, que é a etapa última de sua luta contra toda exploração, pode ser considerado como o desenvolvimento de uma cultura verdadeiramente proletária.

E, mais adiante, complementa, considerando

> ... como falsa no plano teórico e perniciosa no plano prático toda tentativa de inventar uma cultura particular, de se fechar em organizações especializadas, de delimitar os campos de atuação do Comissariado do Povo para a Instrução Pública e do Proletkult, ou estabelecer "a autonomia" do Proletkult no seio das instituições do Comissariado...[11]

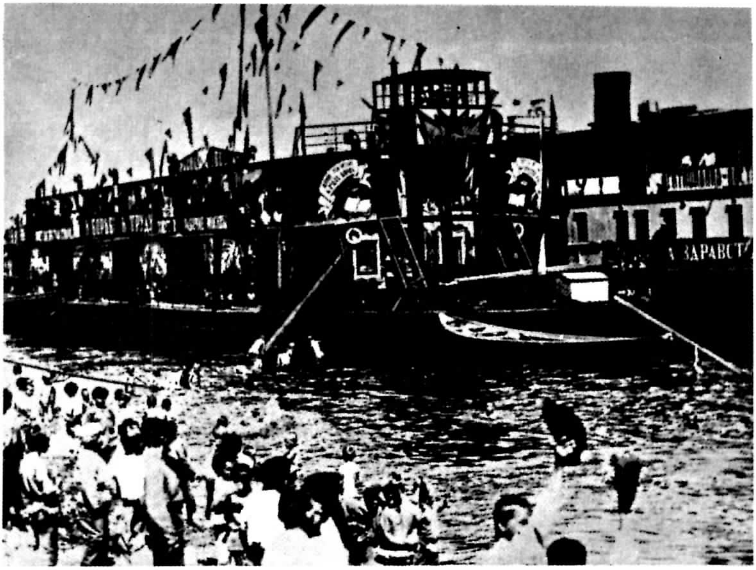
Polêmicas como esta e as peculiaridades do processo político na tentativa de se chegar ao socialismo vão moldando o cenário no qual se desenvolvem os grupos de teatro – auto-ativos, amadores e profissionais – animados pelo desejo de, de uma forma ou outra, construírem um novo teatro.

No entanto, embora inspirados em preceitos semelhantes ao do Proletkult, os grupos pioneiros que se formam e atuam nos primeiros

---

[10] Contração de *Proletarskaia Kultura*. Organização independente, criada em setembro de 1917 pelo Conselho Central dos Comitês de Fábrica. Lunatcharski foi um de seus inspiradores.

[11] "Lénine: De la culture prolétarienne", *Cahiers du Cinema*, Paris (220/221): 31, maio/jun. 1970.



Barco de agitação atracado no Volga.

anos da Revolução não vêem muito claro os caminhos a serem trilhados: o impulso de voltar-se para si e gerar uma arte própria e a necessidade de atender ao apelo das tarefas urgentes da Revolução criam um aparente impasse, que só vai ser dissolvido paulatinamente pela adesão desses grupos às formas do agitprop, à medida que vão perdendo sua autonomia para o Estado.

No princípio, as estruturas dramáticas tradicionais persistem ao lado das vacilantes tentativas de instituição de uma nova linguagem e das soluções intermediárias de adaptação de velhas formas aos conteúdos revolucionários. No repertório dos inúmeros grupos que atuam excursionando pelas cidades e *fronts*, convivem o melodrama – agora tingido de vermelho pela mensagem comunista –; as montagens de textos e poesias (*litmontagens*) e todas as versões imagináveis de manifestações corais (recitação, canto e dança); os esquetes e as cenas curtas, inspirados no cabaré literário e nas tradições populares, como o teatro de feira e o *guignol* russo, além da forma por excelência do agit soviético, o *jornal-vivo* desenvolvido a partir das leituras orais do noticiário da Revolução.

Destacados da grande massa de agitadores em ação durante esse período, o Teatro de Agitação de Estado de Leningrado e o Teatro da Sátira Revolucionário – Terevsat – são os primeiros a alcançarem expressão.

O Terevsat nasce inspirado na tradição dos cabarés literários, cujas expressões mais fortes são a sátira de costumes, a crítica sócio-política e a paródia. Os teatros satíricos floresceram no período pré-revolucionário[12] e, após 1917, fornecem grande parte dos diretores e atores que irão atuar nos Terevsats que se multiplicam pela Rússia nos anos 20.

O primeiro e mais importante núcleo do Terevsat surge em Vitebsk, por iniciativa da ROSTA local, em janeiro de 1919. Dada a proximidade com o *front* oeste, o grupo realiza excursões aos locais de concentração das forças armadas, apresentando espetáculos variados, misturando pequenos esquetes satíricos, danças e corais, e todo um vasto repertório de formas curtas inspiradas nas tradições populares. Utilizam equipamentos cênicos simples e expressivos, facilmente transportáveis, como telões pintados – em Vitebsk, contam com a colaboração do pintor Chagall – e acessórios simbólicos.

Após uma excursão de sucesso à Capital, o grupo é convidado a se fixar em Moscou, para onde se transfere em abril de 1920. Sob a tutela do TEO é criado o Estúdio do Teatro da Sátira que inaugura, para o Terevsat, uma fase de namoro com a vanguarda artística. Ossip Brik colabora com o Estúdio e Maiakóvski escreve especialmente para o coletivo três peças curtas.

---

[12] Um dos exemplos mais significativos foi o Teatro do Espelho Curvo, do qual N.N. Evreinov foi o principal encenador entre 1910 e 1917. Cf. JACÓ GUINSBURG, "Evreinov e o Teatro da Vida", *Folha de S. Paulo* (*folhetim*), 31.5.1981, p. 6.

Com o apoio do Partido, o Terevsat cresce e passa a contar com recursos extraordinários, como um bonde de três vagões com o qual o grupo percorre a cidade, deslocando-se agilmente de um ponto a outro, fazendo apresentações-relâmpagos. No final de 1920, agora instalados no Teatro Nikitski, as adesões ao grupo são tantas que permite a criação paralela de três brigadas móveis, para atuação na periferia de Moscou, e vários grupos volantes que percorrem o *front*, integrando inclusive o corpo de artistas do *trem de agitação* do Exército Vermelho e do *barco de agitação* do Comitê Central.

Apesar de uma carreira aparentemente bem sucedida, o Terevsat de Moscou terá vida breve, imerso nas contradições inevitáveis do período. Com a mudança do quadro político, a Guerra Civil caminhando para seu final e os problemas de adaptação decorrente da fixação no Teatro, o grupo começa a abandonar gradativamente as formas satíricas, redirecionando seu trabalho para obras de maior envergadura e tentativas de produção de uma dramaturgia própria.

Com a absorção parcial do Estúdio pelo *Mastkomdram* – Ateliê de Dramaturgia Comunista – e a perda de subvenção por parte do Estado, o grupo cede à comercialização de seu trabalho e entra em franco declínio, envolvido em escâncalo financeiro, até que em junho de 1922 encerra suas atividades.

O Teatro de Agitação de Estado de Leningrado, por sua vez, terá uma vida mais longa mas não menos agitada. Fundado em agosto de 1918 por iniciativa dos ferroviários como *Estúdio Dramático*, agregado à Casa de Cultura e Educação das Ferrovias do Noroeste, ele se dedica, inicialmente, à montagem e à divulgação dos clássicos, russos e estrangeiros, principalmente comédias. Cenicamente copiam o teatro profissional, misturando telões em *trompe l'oeil* e acessórios naturalistas. De inédito arriscam apenas algumas litmontagens.

O impulso para a criação do Estúdio vem de Kerjentsev, de seu pronunciamento na I Conferência Moscovita do Proletkult, em fevereiro de 1918, quando define os princípios do teatro auto-ativo. O objetivo do grupo é o de formar um novo público e, saídos deste, novos grupos de teatro, dando corpo a uma das diretrizes do auto-ativismo (a multiplicação dos agentes). Para tanto, desenvolve um intenso trabalho de animação cultural, percorrendo regiões vizinhas a Petrogrado. Futuramente, esse trabalho será consolidado com a criação da Casa do Teatro Auto-Ativo, anexa ao Estúdio.

No princípio, a Revolução ainda não é o tema central do coletivo. A proposta "culturalista" do grupo o aproxima mais do teatro amador que do sopro de renovação que instiga a vanguarda profissional e que terá grande influência nas pesquisas de linguagem desses grupos. Só a partir de 1921, com a cisão interna e a fusão da facção restante com o *Gubpolitprosvet* – seção de educação política das províncias, responsável pelas tarefas de agitação locais –, é que o perfil de trabalho do grupo começa a adquirir contornos mais nítidos.

Ele vai mergulhar na onda das grandes encenações, das *instzenirovki*, festas públicas espetaculares, organizadas para a comemoração das datas revolucionárias.

A partir de 1921, com o término da Guerra Civil, inicia-se um novo período de desenvolvimento político-econômico para a Rússia. É a fase da NEP – Nova Política Econômica –, de esforço para o soerguimento da economia, combalida pelo longo período de guerra e de boicote internacional, através de um retorno controlado ao capitalismo privado. É um momento de crise aguda, gerando altos índices de desemprego nos centros urbanos e de êxodo na zona rural. As tarefas da Revolução tornam-se mais concretas; o controle do Estado na condução de seus rumos se acentua.

O período da NEP marca o início da falência do auto-ativismo e determina uma tendência de concentração do agitprop. O controle do Partido, através da secção de agitprop do Comitê Central, se torna cada vez mais forte, procurando deter a hegemonia sobre as tarefas de agitação, disputadas com o Comissariado para a Instrução. Sucessivamente, a partir do *X* Congresso do Partido (1921), a tendência manifesta é a de estimular as atividades dos clubes, reforçando o auto-ativismo, embora redimensionando-o para a educação política e o lazer cultural. Aumentam, nos clubes, os programas de convívio social, enquanto se multiplicam, nas bases, as organizações de natureza mais diretamente políticas.

Os teatros são remanejados, sendo submetidos, em sua maioria, ao controle das cooperativas de atores e ao Exército Vermelho, numa tentativa de torná-los mais rentáveis. São suspensas as subvenções, implicando a inviabilização de diversos coletivos – entre eles, o Terevsat de Moscou –, e a perda de autonomia do Proletkult, que em 1922 passa a se submeter à tutela dos Sindicatos. Essa mudança corresponde também a uma mudança de natureza do trabalho dos coletivos: da *agitação* para a *propaganda*, ou seja, da arregimentação e da mobilização em torno dos objetivos imediatos da Revolução (conquista definitiva dos territórios ocupados pelos contra-revolucionários, combate emergencial às conseqüências da guerra civil como a carência de alimentos, e divulgação dos acontecimentos), para a construção do socialismo soviético (edificação dos costumes socialistas, encorajamento das cooperativas e elevação da produtividade).

O trabalho de agitação passa das bases espontâneas para os núcleos artísticos organizados. Por volta de 1922-23, os principais grupos, que farão a história do período, já estão em atividade. Em 1922, surge o primeiro TRAM – Teatro da Juventude Operária –, inicialmente como círculo dramático de um coletivo vinculado a uma das unidades do Komsomol. Desenvolve um intenso trabalho nas fábricas e jardins públicos, durante manifestações populares e *meetings* políticos, apresentando espetáculos variados, característicos do agitprop, e edições de jornal-vivo. No ano seguinte, um grupo de estudantes de jornalismo funda um jornal-vivo que levará o nome de *Blusa Azul* – graças ao uniforme dessa cor usado pelos membros do grupo – e que terá uma atuação marcante na década, alcançando notoriedade mesmo além das fronteiras soviéticas.

Dos grupos mais antigos, o coletivo dos ferroviários de Leningrado, agora sob o nome de Estúdio Central de Agitação, atravessa uma fase transitória e, sem abandonar sua participação tradicional nas festas da Revolução, passa a produzir espetáculos de formas híbridas, centrados em torno de tema único, bem como inclui em seu repertório peças de maior porte como *O Homem-Massa*, de E. Toller (1923). Internamente, o grupo encontra-se em um impasse, hesitando entre uma ampliação do trabalho junto aos círculos auto-ativos e o abandono das formas da agitação. O conflito se resolve em 1924, quando o Estúdio se transforma em Teatro de Agitação de Estado, optando pela profissionalização sob a tutela estatal, com objetivos explícitos de "pesquisar e aprofundar as formas e o conteúdo da agitação artística e da propaganda"[13].

O exemplo do Teatro de Agitação ilustra dois aspectos político-culturais, característicos do período: o primeiro, de ordem estrutural, refere-se à tendência para o gerenciamento, de cima para baixo, das atividades dos coletivos. O segundo, de ordem conceitual, refere-se à disputa, cada vez mais explícita, entre as formas combinadas e de pequena estatura do agitprop e o repertório de maior envergadura. Estamos aqui ainda no terreno das discussões em torno da herança cultural do passado e diante da (cada vez mais evidente) incompetência da nova sociedade de produzir uma dramaturgia à altura de suas pretensões e necessidades. Ecoa por toda a Rússia o brado lançado por Lunatcharski em 1923 – "retornar a Ostrovski" –, indicando que o futuro do teatro, na ótica dos governantes, encontra-se ameaçado pela mediocrização da produção pragmática das pequenas formas.

O período final da NEP vai ser caracterizado por uma redefinição dos rumos do agitprop, preparando a próxima etapa que se inaugura em 1928.

O XIV Congresso do Partido (1925) determina que os clubes devem voltar-se para a satisfação "das necessidades de descanso e divertimento sadio" dos operários [14]. O trabalho de animação nos clubes encontra-se agora dividido entre os Sindicatos e o Komsomol, este último conclamado a "elevar o nível cultural de seus membros e da juventude operária e camponesa"[15].

---

[13] Apud CHRISTINE HAMON, "Le Théâtre Gouvernemental d'Agitation de Leningrad", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. I, p. 90.

[14] *Ibid.*

Um segundo *slogan* junta-se ao de Lunatcharski, traduzindo em uma estratégia formal as indicações do Partido: toda ênfase no combate aos vícios sociais; reorientar o teatro para a representação dos costumes soviéticos. No cumprimento dessa orientação, o TRAM vai ser o expoente exemplar, inovando o processo de tratamento temático do teatro de costumes. A partir das formas de agitação, desenvolve a "peça dialética", teatro de costumes de tipo novo, resultado de um trabalho original de construção coletiva de texto e de trabalho de ator, que fará o prestígio do grupo.

O trabalho de agitprop também se desenvolve intensamente no campo, para onde se deslocam muitas *troupes* volantes – entre elas, representantes do Teatro de Agitação de Leningrado –, como parte do empenho político-econômico de implementação das cooperativas e de luta contra os *kulaks*[16].

Do ponto de vista das formas dramatúrgicas, a temática de costumes favorece o reaparecimento de gêneros afins como a minicomédia, o *vaudeville* e as operetas; o estímulo ao lazer cultural operário faz aumentar a presença das formas *divertissantes* como o cabaré e o *boulevard*, fortemente difundidas durante todo o período da Guerra Civil, embora à margem dos movimentos artísticos revolucionários. Acentuam-se as influências da vanguarda, principalmente o construtivismo e o urbanismo, do *music-hall* e do cinema.

Em 1927, o Partido promove conferências sobre questões teatrais, através da Seção de Agitprop do Comitê Central. Nelas, termina por prevalecer a visão de que, embora o teatro de clube seja, de fato, o mais adequado ao processo revolucionário da classe operária, o resultado apresentado pelos grupos, até então, carece de qualidade e distancia-se muito do padrão desejado. Das insuficiências apontadas, ressaltam a falta de firmeza na "condução ideológica", a "ruptura entre o conteúdo ideológico e artístico", a "fraca qualificação dos membros e diretores" e, conseqüentemente, um mau resultado técnico[17].

Um enorme espaço é dedicado à questão de repertório, indicando a necessidade de se ampliar o apoio a essa produção, alertando para o perigo de dois "desvios": "... a retomada acrítica das velhas formas de arte da cena desenvolvidas pela sociedade burguesa, sua imitação e a imitação das tendências que conduzem à ideologia burguesa e pe-

---

15. *Idem*, p. 42.

16. Camponeses ricos, hostis à Revolução. Com a NEP, os *kulaks* foram temporariamente favorecidos pela política de impostos que permitia o excedente e maior liberdade no comércio interno.

17. "Résulution prise sur le rapport de N.N. Evreinov: La construction du théâtre auto-actif", pp. 38-39.

queno-burguesa", bem como "as tendências que negam a necessidade de toda apropriação (apropriação crítica, remanejamento) dos procedimentos formais e técnicos da arte teatral do passado"[18].

O endereço é certo: por um lado, critica a presença crescente das formas descompromissadas do teatro de entretenimento mas, por outro, condena as experiências formais que escapam excessivamente dos padrões do teatro tradicional. Reconhece a importância das "pequenas formas", por seu papel "na agitação política imediata" e por seus recursos "mais simples, mais flexíveis e mais acessíveis" à população, mas faz a elas severas restrições:

> ...uma orientação exclusiva em direção às "pequenas formas" (jornal-vivo, variedades) e ao repertório de amadores (grandes encenações, tribunais de agitação), e uma negação da legitimidade e da utilidade de transpor (...) para o palco dos clubes o grande repertório sério, são (atitudes) incorretas, pois restringem as tarefas do teatro de clube, eliminam a possibilidade de mostrar à massa dos trabalhadores os melhores exemplos da criação artística e não oferecem qualificação séria aos membros dos clubes[19].

Em uma das resoluções, a função censória dos "orgãos de controle do repertório" aparece explicitada quanto a seu alcance:

> Os órgãos de controle do repertório devem impedir, por todos os meios, que as influências hostis ao proletariado, elementos de decadência ou tendência antiproletárias tentem impregnar o teatro; esses órgãos devem se abster, ao mesmo tempo, de toda ingerência mesquinha na vida do teatro. Abstendo-se de dar indicações concretas aos autores e ao elenco, os órgãos de controle devem expor suas razões quando interditarem uma peça.
>
> A vigilância exercida pelos órgãos de controle deve também se estender à interpretação e à formalização dos espetáculos no palco pois estes agravam, ressaltam ou introduzem na representação elementos novos inadmissíveis[20].

Essas decisões assumidas pelo Partido no sentido de "corrigir" as imperfeições do teatro auto-ativo se, por um lado, são sintomas de que a produção como um todo apresenta níveis sofríveis, por outro indica que, embora disfarçado de todas as boas intenções, há uma ingerência concreta do Estado, por intermédio do Partido, na condução de seus rumos, impedindo um desenvolvimento e um desfecho naturais para o processo artístico desencadeado com o aparecimento em cena das formas agitatórias.

A partir desse final de década, vamos assistir a uma total reversão dessas iniciativas, condenadas ao paulatino desaparecimento.

---

[18] *Idem*, p. 39.

[19] *Idem*, p. 40.

[20] "Les tâches urgentes pour la construction du théâtre", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. II, p. 43.

Dos grupos mais conhecidos, o Teatro de Agitação passa por um expurgo interno, em dezembro de 1927, sendo afastada a maioria da equipe diretora, entre eles o próprio Chimanovski[21], fundador do grupo. Como conseqüência, a atuação do grupo se restringe, voltando-se quase que exclusivamente para o trabalho na zona rural, a serviço da rede de *kolkozes*[22]. Até a extinção do grupo, em 1930, irá predominar o repertório de peças longas, apoiadas em temas de atualidade (costumes soviéticos) e reconstituições históricas.

O coletivo *Blusa Azul*, após uma excursão bem-sucedida à Alemanha, em 1927, passa a diversificar ainda mais seu repertório, incorporando o *vaudeville*, a *opereta* e a revista. O número de coletivos inspirados no grupo se multiplica enormemente e é fundada a revista *Blusa Azul*. Como acontece com os outros grupos, ele enfrenta um impasse: hesita entre a adesão exclusiva às formas recém-apropriadas e a permanência na linha de agitação – para a qual conta com o apoio dos cubo-futuristas –, desenvolvendo o *cabaré vermelho*. A polêmica interna é acompanhada de perto pelo jornal *Pravda*, que sistematicamente critica o "conteúdo superficial", o "tratamento artístico primitivo" e a excessiva independência do coletivo frente à rede estatal de teatros[23]. A resolução do impasse vem sob a forma de intervenção: em 1928, os Sindicatos assumem o controle do coletivo e substituem a direção por nomes impostos. O grupo entra em uma fase sem muita expressão, encenando *mini-vaudevilles*, operetas e monólogos e, em 1930, com a extinção da revista *Blusa Azul*, substituída por outra publicação, o coletivo desaparece.

O único grupo que consegue atravessar a mudança de década é o TRAM, que só vai se desfazer por volta de 1936. Após a conquista do *status* de teatro profissional de Estado, em 1928, já então adotando o nome pelo qual é conhecido, o TRAM dedica-se quase que exclusivamente ao tema dos novos costumes, desenvolvendo uma atuação artística plural – teatro, dança, música e artes plásticas –, e de animação cultural em festas e *meetings* – jogos, cultura física, exposições, passeios coletivos, debates. Atua também em modalidades pára-culturais, participando de campanhas e realizando trabalhos voluntários no campo. Prossegue nessa linha até 1934 – resistindo às pressões que o querem conduzir para o realismo – quando também sofre intervenção do Comitê regional do Komsomol, que reestrutura seus quadros dirigentes e impõe diretores profissionais. A partir de então, e até o

---

[21] Ator do antigo Teatro Ambulante de Gaideburov que, após romper com a direção menchevique da companhia, sai, em 1918, juntamente com Golovinskaia, para fundar o Estúdio.

[22] Cooperativas coletivas que detêm a posse da produção mas não das terras.

[23] *Apud* CLAUDINE AMIARD-CHEVREL, "La Blouse Bleu", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. I, p. 101.

Posters animados, inspirados no lubók. Grupo Blusa Azul.

final, o TRAM se redireciona para a encenação de clássicos e da dramaturgia soviética realista, retornando ao teatro de costumes tradicional.

A fase final do agitprop e do movimento auto-ativo a ele vinculado tem como pano de fundo o início da ditadura autocrática de Stalin, pautada na condução férrea da política econômica – visando tornar a URSS uma superpotência – e a eliminação física dos opositores, à esquerda e à direita.

Com o primeiro plano quinquenal 1928-32, dá-se impulso ao processo de industrialização – desenvolvimento da indústria pesada, exploração mineral, eletrificação geral – e se acelera a coletivização do campo, iniciando-se uma reforma agrária sem precedentes.

Na vida cultural, inaugura-se um período conturbado, de estreitamento das liberdades, de interferências vindas de cima, sobretudo na vida literária, e de instrumentalização do teatro pela máquina do Estado.

A seção de agitprop do Partido volta-se exclusivamente para a educação política elementar de seus quadros. Os sindicatos perdem o pouco de autonomia que lhes restava e assistem a uma concentração de seu papel cultural: retomam-se os *círculos dramáticos* nas fábricas e assume-se como principal alvo a consecução da "revolução cultural" através da vigilância dos costumes, no contexto da luta contra os vícios sociais que grassam entre os trabalhadores (alcoolismo, preconceitos, violência).

O Komsomol é alçado a colaborador dileto do Partido, embora isso não lhe valha nenhum privilégio quanto a autonomia de vôo. Seja como for, é um momento de expansão para os TRAM enquanto a maioria dos outros coletivos já se encontra desarticulada.

Outro organismo que recebe as graças do Partido é a RAPP – Associação Russa de Escritores Proletários, embora seja este o prelúdio de sua extinção, que se dará em 1932, quando o Partido dissolve todas as organizações afins, tentando substituí-las por uma União central. Nesse período, a RAPP encontra-se no meio de uma polêmica histórica: de um lado, a direção da Associação e a acusação de "favorecer o realismo em detrimento das formas de combate"; do outro, o *Litfront* (Frente Literária), abrigo dos grupos minoritários – entre eles Maiakóvski –, acusados de "esquerdismo" e "formalismo"[24]. O partido, insuflando o conflito, apenas mascara uma estratégia para enquadrar a RAPP em suas campanhas e, portanto, melhor servir a seus propósitos.

Nos primeiros anos da década de 30, o auto-ativismo aparentemente ainda resiste, mas, de fato, já não possui vigor nem inventividade. A partir da fundação da UITO – União Internacional do Teatro

---

[24] *Apud* JEAN-PIERRE MOREL, *op. cit.*, p. 47.

Operário (1929), todos os grandes eventos do movimento se direcionam no sentido de uma conexão internacional[25]. Em termos de objetivos, no entanto, permanecem as diretrizes de Stalin: *o socialismo em um único país*. Ou seja, o teatro operário, no mundo ocidental, deve ter como bandeiras máximas a promoção da hegemonia do Partido na luta revolucionária e a defesa da edificação do socialismo soviético. Nessa linha internacionalista, Moscou promove, em 1932, a I Olimpíada Pan-unionista de Teatro Operário, cujo prêmio é conquistado pelo grupo francês *Octobre*.

À medida que vai avançando a ditadura stalinista, vão escasseando as informações a respeito dos remanescentes do teatro de agitprop no seio do movimento auto-ativo. O mais provável é que, de fato, após 1932, nada do que existe nesse campo mereça qualquer registro. A história, a partir daí, é uma sucessão de perdas e retrocessos, prenunciados pelo suicídio de Maiakóvski, em maio de 1930, passando pelo discurso de Zdanov oficializando a tese do *realismo socialista*, durante o I Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, e culminando com a condenação do teatro de Meyerhold durante a assembléia dos diretores de cena e a posterior prisão e execução do encenador em 1936. Ao fundo, emoldurando o culto a Stalin, o cenário das retratações e as ondas de depuração dos *Grandes Processos* (1936-38).

CARACTERÍSTICAS E FORMAS DO AGITPROP SOVIÉTICO

O vínculo direto com o programa político-econômico do Governo – aqui fundido com a figura do Partido – e a inserção no seio do processo de organização do movimento operário são os moldes que enformam historicamente o teatro de agitação e propaganda durante essa primeira década da Revolução Russa. Confluem para ele o vigor participativo de uma ampla camada da população até há pouco marginalizada e que busca agora vias próprias de expressão; o comprometimento ideológico de uma nova classe dirigente que autoriza o envolvimento e estimula as iniciativas coletivas, e a adesão criativa de uma vanguarda que confia na possibilidade de uma Renascença de tintas rubras augurando o novo século.

O teatro de agitprop, nascido da conjugação orgânica desses fatores, e assimilando todas as contribuições que pudessem ser úteis a sua expansão, resultou num fenômeno que, analisado à distância, superou-se a si mesmo enquanto proposta e produto.

Nesse sentido, o teatro de agitprop representa uma subversão espontânea das formas tradicionais e uma radicalização dos procedimentos da vanguarda até o limite mesmo do seu não-reconhecimento enquanto teatro[26].

---

[25] Também no setor da literatura, sob o estímulo da RAPP, cria-se a UIER – União Internacional de Escritores Revolucionários (1927).

Estamos assistindo a uma "refundição geral das práticas culturais", para usar uma expressão de Philippe Ivernel[27], a partir da negação dos procedimentos sacramentados do teatro tradicional, começando pela rejeição dos artifícios ilusionistas.

O teatro de agitprop explicita nos seus procedimentos os seus objetivos: informar e, decorrente da informação, educar e mobilizar para a ação. Para tanto, não dissimula a utilização de recursos cênicos – ao contrário, procura torná-los conhecidos e acessíveis – e não esconde sua pretensão de manipular (ou estimular) a vontade do espectador. No plano de trabalho artístico e político do Terevsat para o ano de 1921 aparece, como segundo objetivo do grupo, o intuito de "fornecer material (de agitação) sob forma tal que o espectador saiba exatamente o que deve fazer (por exemplo, elevar a produtividade do trabalho) ou não fazer (desertar da frente de trabalho)"[28].

Em última instância, é um teatro que visa um resultado concreto, mensurável por sua eficácia política, não apenas a nível da mobilização conseguida para esta ou aquela campanha em particular mas no engajamento mais amplo, que extrapola a relação palco-platéia e soma esforços na construção do socialismo. Como já apontamos anteriormente, a difusão espontânea do agitprop traz em seu bojo o processo de apropriação de um determinado fazer artístico por uma camada mais ampla da população que, fusão de engajamento político com recriação de formas de comunicação e expressão, pretende gerar um produto cultural próprio.

Nesse sentido, o agitprop é, ao mesmo tempo, função e estratégia: cumpre papel de disseminador dos ideais da Revolução, enquanto organiza e alimenta a ação cultural dos trabalhadores, consolidando, conseqüentemente, a própria Revolução. Subsidiariamente, essa ação cultural conduz a uma formulação estética que engendra um conceito original de teatro. Ou seja, eleje novas formas que estabelecem uma nova idéia de teatro.

A pesquisa formal do teatro de agitprop se faz motivada basicamente por dois fatores: a relação com o espectador e o vínculo com a história presente. Seus achados formais, portanto, se dão menos a

---

26. De fato, muitos dos atuantes na época e muitos críticos hoje se negam a rotular de *teatro* a produção de agitprop do período. Essa definição semântica do agitprop, de fato e em última instância, permanece como uma das reflexões centrais deste presente trabalho.

27. PHILIPPE IVERNEL, "La problématique des formes dans l'agit-prop allemande ou la politisation radicale de l'esthétique", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. III, p. 54.

28. "Plan de travail artistique et politique du Terevsat pour 1921", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. II, p. 21.

partir de uma investigação de linguagem em benefício próprio e mais enquanto busca de adequação a objetivos políticos de envolvimento e participação.

A participação do espectador no momento mesmo da apresentação deve ser apenas a culminância de um processo de envolvimento que deve começar desde o princípio, durante a preparação do espetáculo. Trata-se de socializar ao máximo o processo do fazer de modo a instituir um espectador privilegiado que não apenas frui a apresentação, mas participa crítica e ativamente de todas as etapas de montagem:

> ... Cada nova encenação será o evento artístico do bairro. Todos saberão que peça foi escolhida para ser encenada, e por que aquela exatamente. A maioria das pessoas lerá a peça ou irá ao clube ouvir uma exposição sobre essa peça e seu autor. Muitos assistirão às leituras preparatórias e aos ensaios da peça, que serão abertos a todos que se interessarem. Até a primeira representação, tal ou qual interpretação da peça e de determinado papel será freqüente tema de conversas e discussões. Muitos tomarão parte ativa na preparação do espetáculo, na fabricação dos cenários e figurinos e darão, num ou outro aspecto, sua ajuda à representação[29].

Além do mais, essas informações deverão permanecer acessíveis mesmo após a estréia do espetáculo, através de programas bem elaborados, pondo-se à disposição do espectador o texto da peça, estudos críticos sobre a peça e o autor, cartões postais com reproduções de cenas e expondo-se à visitação os croquis de cenários e figurinos: "...o teatro proletário não deve esconder nenhum de seus segredos de fabricação. Da primeira à última etapa, seu trabalho há de ser acessível a todos e a cada um"[30]. Para Kerjentsev, a integração do espectador no espetáculo, durante todo o processo de montagem, tem uma justificativa não só de ordem artística, de não suprimir o "prazer do inesperado", mas também ideológica:

> Penso que mesmo uma pessoa que adquiriu um conhecimento detalhado da peça e que assistiu a dezenas de ensaios experimentará sempre, quando da primeira representação, muitos momentos de alegria inesperada. Entendo também que apenas aquele que conhece bem a peça, que refletiu sobre ela, e, talvez, que elaborou um pouco os diferentes papéis e as diversas cenas, irá tirar do espetáculo teatral um prazer pleno, verdadeiro e fecundo ("criativo"). A satisfação advinda do inesperado é uma emoção elementar. O prazer experimentado a partir de um determinado trabalho criador sobre a peça é de ordem muito mais elevada. É preciso não se esquecer também que, ao lado da alegria da surpresa, há a alegria da emoção que se repete. Todos se regozijam mais com o motivo sinfônico que lhe é familiar e com a ópera ou cena a que já tenham assistido. Atribuo uma importância particular a essa preparação dos espectadores porque, sem ela, qualquer revolução um pouco mais séria do teatro será inconcebível...[31]

[29] PAVEL KERJENTSEV, *op. cit.*, pp. 28-29.

[30] *Idem*, p. 34.

[31] *Idem*, p. 35.

A nível dos espetáculos, procura-se fazer o espectador participar como atuante nos grupos representando as cenas de massa, na aclamação de *slogans* e cantos revolucionários e, em alguns casos, atribuindo-lhe uma inserção mais complexa, como nos *processos de agitação* (*agitsud*). Esses tribunais eram simulações de julgamento, envolvendo todos os componentes usuais de um júri real, que, nas cidades onde se realizavam, eram integrados por representantes da comunidade e tinham como objeto de apreciação assuntos candentes do local e da sociedade daquele momento. Foram realizados com grande freqüência, principalmente durante a Guerra Civil, em particular pelos grupos do Exército Vermelho junto aos batalhões nos *fronts*. A descrição de *O Julgamento de Wrangel*, realizados em Krymskaia, serve como modelo de como se processavam:

> ...Dois mil soldados vermelhos tomaram parte nessa representação. A encenação tinha o caráter de uma improvisação de massa. A idéia dessa encenação partiu dos soldados do Exército Vermelho que participaram da vitória sobre o Barão de Wrangel e suas forças (...). A ação foi representada no próprio local do episódio, diante de uma enorme quantidade de espectadores. Todos os que participaram do julgamento receberam apenas indicações gerais referentes a seu papel e deveriam improvisar por sua conta.
>
> O roteiro essencial se remete ao seguinte: declara-se a sessão aberta e um secretário lê o ato de acusação contra o Barão Wrangel: execuções e violências exercidas contra os operários e os camponeses, ligação com o capitalismo estrangeiro, acordos secretos efetuados com potências estrangeiras para reduzir a Rússia a um estado de escravidão, ajuda fornecida à Polônia branca etc. Em seguida, começa o interrogatório das testemunhas. Um desertor do Exército de Voluntários depõe: ele conta a carreira do Barão Wrangel na Criméia. Um operário de Novorossisk depõe: descreve o "trabalho" do Exército de Voluntários; (...) segue-se toda uma série de outras testemunhas citadas pela acusação ou pela defesa. Depois, vêm os discursos do promotor e da defesa, as últimas palavras do indiciado, Wrangel, e, por fim a sentença é pronunciada: "Wrangel deve ser eliminado, a execução imediata da sentença é tarefa de todos os trabalhadores da Rússia soviética".
>
> A representação teve um grande sucesso e todas as unidades do Exército Vermelho que a presenciaram organizaram representações semelhantes, por seus próprios meios, em diversas aldeias...[32]

É necessário atingir o maior número de espectadores no menor espaço de tempo possível e, para isso, o movimento auto-ativo desenvolve uma extraordinária capacidade de auto-reprodução.

No adestramento de seus integrantes e ampliação de seus quadros, desempenharam importante papel as escolas e estúdios de experimentação que se instituíram paralelamente às atividades dos grupos, bem como as publicações que circulavam internamente orientando e estimulando o trabalho agitpropista (cujo exemplo mais significativo foi a revista *Blusa Azul*). Como uma das experiências melhor estruturadas, o TRAM manteve um teatro-ateliê com cursos regulares, de duração de três anos, com currículo e objetivos muito bem fundamentados. Do rol de disciplinas constavam Sociologia, História da Arte, Dança, Cultura Física, Técnica de Jogo, Voz, Teoria Musical, Maquiagem, além de trabalhos práticos que consistiam na montagem de "não mais de dez peças por ano". No programa específico do jogo teatral, composto por onze itens, exercitava-se "observação e atenção", "improvisação", "jogo com objetos inanimados", além da mímica e da pantomima, e indicava-se como "manuais" os sistemas de Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov e Komissarjevski[33].

---

[32] *Idem*, pp. 36-37.

No entanto, é principalmente na prática, no contato direto com o público, que os principais coletivos "fazem escola", e seus modelos se multiplicam pelas principais cidades soviéticas em proporções numericamente espantosas. Em 1928, os TRAM em atividade somavam 11; em 1932, esse total tinha se multiplicado para 300. Com o Blusa Azul, esses números são ainda mais impressionantes; em 1928, o coletivo já contava com cinco grupos em seu núcleo central e havia inspirado a organização de 7 000 grupos semelhantes por toda a URSS e 80 outros fora do território soviético, resultado de sua excursão pela Alemanha.

Aliás, *centenas* e *milhares* eram cifras ordinárias no cotidiano artístico da Revolução. Por elas se balizavam não apenas o número de grupos em atividades mas, principalmente, os participantes e as apresentações efetuadas. O Terevsat de Moscou contava em 1920 com 350 pessoas e o balanço de menos de um ano de temporada apontava para 302 espetáculos realizados por suas brigadas móveis. O Teatro de Estado de Leningrado, em sua primeira excursão, em 1926, realizou 26 representações em apenas um mês, atingindo cerca de 7 000 espectadores. O Blusa Azul, até 1928, efetuou cerca de 13 000 representações em Moscou e pelo menos outras 6 000 nas províncias, alcançando dez milhões de espectadores.

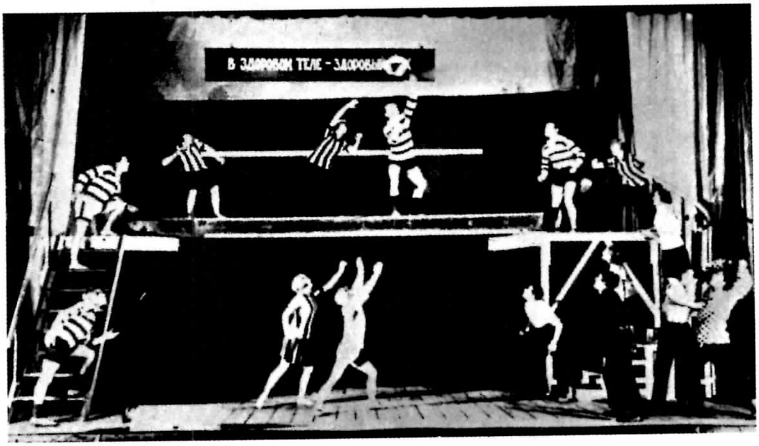
O recorde de participação de público e de atuantes em cada espetáculo, no entanto, pertence às *instzenirovki*. Marco importante do calendário rubro, as teatralizações monumentais do início dos anos 20 mobilizavam multidões, em cena e fora dela.

Caracterizavam-se pela dramatização de eventos históricos, com declamação e cantos corais, e mobilizavam centenas e até milhares de atuantes em cena.

Em pleno período de carência absoluta que acompanhou a Guerra Civil, os anos de 1919 e 1920 assistiram, com uma freqüência pródiga, à sucessão dessas festas populares. Lembrando as grandes manifestações de massa da Revolução Francesa – a própria Comuna de Paris

---

[33] "Plan d'études et de production artistique du théâtre moscovite de la Jeunesse Ouvriére (TRAM) pour les trois ans d'enseignement", in NINA GOURFINKEL, *op. cit.*, p. 219-23.


В ЗДОРОВОМ ТЕЛЕ – ЗДОРОВЫ

Cena da peça *Os Dias Passam*, TRAM, 1928.

forneceu o pretexto para algumas dessas comemorações –, as "festas da Revolução" encarnavam o espírito de luta e a politização por contágio necessários à manutenção dos ânimos diante da dura realidade econômica pela qual atravessava a Rússia. Ao mesmo tempo, liberava toda a teatralidade que continha o cotidiano da Revolução: o deslocamento de grandes multidões, a participação emocional no coro de *slogans* e cantos revolucionários, o clima feérico de luzes e efeitos cênicos, a representação do presente.

Amplificando tradições populares de espetáculo como a *naumachia* romana (batalhas navais encenadas), as festas da Renascença italiana e os dramas eqüestres da primeira metade do século XIX, as grandes representações da Revolução propiciavam aos milhares de espectadores-participantes cenas de combate, desfiles grandiosos encimados por tremulantes bandeiras vermelhas, salvas de canhões, cortejos iluminados por tochas, acrobacias, danças e cantos. Os cenários eram a própria cidade e a natureza em torno.

No 1º de maio de 1920, no *Mistério do Trabalho Liberado* participaram 2.000 pessoas, assistidas por 35.000 espectadores; no *Em Direção à Comuna Universal*, documentou-se a presença de 4.000 atuantes em cena, e em *O Bloqueio da Rússia*, 750 participantes representaram para uma platéia de 4.000 espectadores.

O esforço de mobilização que implicavam as *instzenirovki* configura, talvez, o exemplo melhor acabado da integração entre atuantes e público, na *re-presentação* da história, aproximando-se, por semelhanças de natureza, a um ritual litúrgico. Próximos também, nesse sentido, dos processos de agitação, diferem destes pelo caráter festivo, exaltatório. Em ambos os casos, é a história recente que se repete: nos processos, para ser julgada; nos *instzenirovki*, para ser comemorada.

Um dos mais grandiosos e empolgantes exemplos foi o espetáculo de comemoração do terceiro aniversário da Revolução de Outubro, *A Tomada do Palácio de Inverno*, dirigida por um coletivo de diretores (Nikolai Evreinov, A. R. Kugel e N. V. Petrov; montagem cenográfica de N. V. Petrov)[34]:

> O espetáculo se desenrolou nos próprios locais do episódio, a imensa praça do Palácio de Inverno, diante de 150.000 espectadores. A seqüência dos fatos foi reconstituída não apenas de acordo com os dados registrados mas sobretudo com a ajuda de testemunhas oculares. O enorme contingente de atores (cerca de 6.000 pessoas) contava entre suas fileiras com mais de uma centena dos que, três anos antes, haviam tomado parte no famoso ataque. Regimentos inteiros foram mobi-

---

[34] Para esta representação, Evreinov foi nomeado "encenador principal" pela direção política do distrito militar de Petrogrado. Cf. JACÓ GUINSBURG, *op. cit.*, pp. 3-7. A descrição que se segue foi retirada do livro de NINA GOURFINKEL, (*op. cit.*, p. 135-38). No artigo de Jacó Guinsburg consta a descrição mais extensa, relatada pelo proprio Evreinov.

lizados: marinheiros, membros do Partido, jovens comunistas (...), sinaleiros, telefonistas, carpinteiros, técnicos, armadores, arquitetos, pintores, publicistas, homens de letra, artistas de teatro e de circo, regentes. São mobilizados canhões, metralhadoras, caminhões e até o encoraçado Aurora, que em 1917 havia bombardeado os exércitos do Governo Provisório. A direção da festa foi incumbida a um estado-maior dos mais numerosos. A ação se desenrolava em diferentes "palcos" e cada um tinha seu diretor; especialistas se ocupavam dos acessórios, dos figurinos à maquinaria, da sinalização, dos ruídos, etc. Comissários do Exército haviam aprendido a "partitura" e a ensinavam a suas tropas, militarmente.

...Durante a ação, o "Estado Maior" se posicionou em uma espécie de torre de dois andares, elevada no centro da praça e guarnecida de telefones e aparatos de sinalização, que asseguravam a ligação entre as cenas.

Portanto, no centro do vasto espaço, a torre de comando; de um lado, o Palácio de Inverno, utilizado na segunda parte da ação; do lado oposto, os palcos, sob forma de dois estrados que se comunicavam entre eles por meio de uma ponte. Um, "branco"; o outro, "vermelho". O "branco", em estilo de paródia satírica, configurava a história do Governo provisório burguês; a iluminação e a cor eram brancas. No outro palco, o "vermelho", via-se a preparação do proletariado para a luta[35].

O espetáculo começa às dez horas da noite.

A praça está imersa na escuridão.

Um tiro de canhão abre a solenidade. Dois fogos se iluminam sobre a ponte. Oito músicos tocam, de seus instrumentos de metal, a sinfonia de Hungues Varlich, que serve de ilustração para os sentimentos do Governo Provisório e do proletariado. Conclui com a *Marselhesa*, aos sons da qual se ilumina o palco branco. Uma imensa sala de estilo império. Os ministros do Governo Provisório, bandeiras rosadas em mãos, acolhem os funcionários e os financistas. Procissão de banqueiros, ao som de música guerreira e aos gritos de "A guerra até o fim!".

Mas eis que soam as sirenes das fábricas e usinas. A plataforma vermelha do proletariado se ilumina. Vê-se as tubulações das usinas, os contornos das máquinas, ouve-se o ruído dos martelos. Ao som, ainda incerto, da *Internacional*, as massas operárias se reúnem. *Meeting*. Discurso. Gritos isolados: "Lenin! Lenin!".

...Assim, sucessivamente, a atenção do público vai da plataforma de Kerenski à de Lenin. Os brancos se desorganizam e sua *Marselhesa* soa cada vez mais falsa.

Inversamente, do lado vermelho, a *Internacional* se eleva e se amplifica. Os batalhões abandonam a plataforma de Kerenski pela de Lenin. Os brancos, guarda-chuvas abertos, fogem "para o estrangeiro". Derradeiros defensores do Governo Provisório: alunos da Escola militar e batalhões femininos. Os ministros ganham seu último refúgio: o Palácio de Inverno.

Rompendo a escuridão, se iluminam agora as cinqüenta e duas janelas da fachada do Palácio. Em cada uma delas, em sombras chinesas, lutam os cambatentes. (...) Todo o imenso edifício parece sacudir. Ataque. Caminhões blindados avançam com fragor; metralhadoras crepitam; explodem obuses. Canhonaço do *Aurora*. Sirenas, apitos, vociferações. Finalmente, anunciando a vitória, a bandeira vermelha, iluminada por projetores, é içada à frente do Palácio. Cortejo à luz de tochas: soldados, artilharia, cavalaria, marinheiros. Aeroplanos. Rojões. E, entoada pelos atores, a *Internacional* é retomada pela imensa multidão de espectadores.

Ao mesmo tempo reconstrução histórica e alegoria da própria Revolução, o exemplo de *A Tomada do Palácio de Inverno* condensa, em sua forma apoteótica, a política cultural de mobilização e envolvimento das massas do poder soviético, em sua fase predominantemente agitatória.

---

[35] Evreinov já havia utilizado anteriormente esse recurso de divisão do palco em duas partes, com diferentes iluminações marcando os antagonismos, em *Francesca da Rimini*, Cf. JACÓ GUINSBURG, *op. cit.*, p. 6.

A nível do movimento auto-ativo, a preocupação com a socialização do conhecimento e do fazer artísticos se reflete também e principalmente no interior do próprio grupo, pela adoção de modos coletivos de produção e criação[36]. A grande maioria deles é integrada por participantes anônimos, que dividem as tarefas e reproduzem junto a outros grupos o seu aprendizado. Isso não impede a presença de profissionais, atuando como orientadores técnicos: a estrutura de funcionamento permanece basicamente coletivista.

Kerjentsev, no texto já apontado, reflete sobre as principais características que definiriam o trabalho coletivo e que poderiam ser assim resumidas: a necessidade de todos conhecerem e participarem de todos os aspectos da produção; a encenação resultando de uma somatória do esforço de todos e de cada um; a possibilidade de até mesmo o diretor ser substituído por um grupo cujos membros se revezariam na condução dos ensaios; a possibilidade de o próprio texto ser desenvolvido coletivamente – e não apenas pequenas cenas mas mesmo conjuntos mais complexos, como peças inteiras – e, finalmente, a necessidade de introduzir o espectador no processo de escolha e discussão da obra e da montagem final, participando durante as apresentações nas cenas de massa[37].

Não só a motivação de natureza ideológica mas também a ausência de uma dramaturgia pronta que sirva a seus propósitos faz com que os grupos em ação na campanha revolucionária saltem da encenação de textos clássicos para sua prática de produtos coletivos. Esse é o primeiro avanço qualitativo do teatro de agitação no rumo de uma pesquisa formal. Essa passagem aparece exemplarmente exposta no depoimento de V. L. Jemtchujny, encenador do Teatro Artístico do Exército Vermelho:

> Tendo por meta não apenas a educação e a agitação mas também a pesquisa de novas formas teatrais e em consonância com a época, o ateliê de teatro amador do Exército Vermelho realizou suas primeiras experiências a partir do antigo repertório (em particular Ostrovski), tentando enfocá-lo sob nova ótica. Mas os membros do ateliê compreenderam, durante o trabalho, que a revolução do teatro não deveria começar assim. Não encontrando entre as peças revolucionárias atuais nada que seja digno de sua atenção, os trabalhadores do ateliê chegaram à conclusão que deveriam criar sua própria peça (mais concretamente, seu próprio argumento).

---

[36] A idéia de coletivo também alcança o nível das relações internas dos grupos, que "interiorizam" os preceitos de vivência comunitária que propagam; há uma procura de ' exemplaridade" de comportamento que faz com que os grupos dediquem uma atenção especial aos aspectos de conduta e de procedimento social. Cf. JEAN-PIERRE MOREL, *op. cit.*, p. 40.

[37] PAVEL KERJENTSEV, *op. cit.*, p. 32.

> Pusemo-nos a trabalhar por meio de improvisações. Ao final de três meses, tínhamos um certo número de roteiros de agitação mais ou menos acabados (...) e a idéia de um grande roteiro que reunisse todas essas primeiras tentativas. Foi assim que chegamos à idéia de organizar a primeira ação coletiva...
>
> Decidimos chamá-la "ação coletiva" porque não podemos absolutamente aplicar-lhe os nomes de "espetáculo", de "representação" ou de "encenação". Essa "ação" é sobretudo ação (...), e a ação levada em conjunto por todo ateliê, com a participação do espectador e sob a direção geral do organizador e principal responsável pela obra. Como tema de nosso primeiro roteiro escolhemos a luta e a vitória do trabalho. (...) Durante o seu desenvolvimento, utilizamos materiais literários apropriados (Verhaeren, Maiakóvski, a peça de Bessal'ko *O Pedreiro* e outros)...[38]

Essa base coletiva e improvisacional é, ao mesmo tempo, causa e conseqüência de uma das características mais importantes do teatro de agitprop: sua contemporaneidade. Ou, entendido por outro ângulo, sua prontidão.

O teatro de agitprop reage diretamente à sucessão dos fatos e ao desenvolvimento do processo histórico revolucionário. Deve corresponder com ação a todas as palavras de ordem lançadas pelo Partido, deve consagrar seqüentemente todos os feitos heróicos da luta revolucionária, deve estar na vanguarda de todas as campanhas e tarefas do socialismo. Para tanto, tem de ser ágil, simples e objetivo.

Sua criatividade floresce do esforço de suplantar os obstáculos. Da necessidade de cobrir as longas distâncias que separam os centros urbanos das vilas e frentes de batalhas, por exemplo, nascem as brigadas volantes e os *trens* e *barcos de agitação* (versão politizada da carroça de Tespis!). No caso destes últimos, os próprios veículos são os principais agentes da agitação, elementos centrais do conjunto, emblemas alegóricos de sua tarefa. No relatório do comandante do Trem de Agitação *O Comunista*, datado de 27.10.1919, a composição, preparada festivamente para a "Semana do Partido" aparece assim descrita:

> ...uma locomotiva ornamentada frontalmente por duas estrelas e pelo emblema da RSFSR e, de cada lado, por enormes cartazes simbolizando a vitória do Exército Russo sobre o exército branco e a destruição do tsarismo e do capital; um vagão de terceira classe portanto, de cada lado, a inscrição "O Comunista, trem de agitação da direção política do XII Exército" e os dizeres: "Proletários de todos os países, uni-vos"; em seguida, uma plataforma transformada em vagão-teatro. O teatro encontrava-se instalado em semicírculo, os quatro tabiques ornados com as seguintes figuras: soldado vermelho, marinheiro, operário e camponês; o pano de boca continha as inscrições: "O trabalho será o senhor do mundo" e "O universo pertence ao povo do trabalho" e, no interior, os retratos de Marx, Lenin, Sverdlov e Lunatcharski; por fim, dois vagões de carga (...)

---

[38] V. L. JEMTCHOUJNY, "Mémoire a la sous-section théâtrale de la section artistique du Comité pour l'education politique", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol.II, pp. 17-18.

> forrados com cartazes do ateliê artístico e ostentando em suas paredes inscrições vinculadas à "Semana do Partido".
>
> No que concerne ao pessoal e aos meios de educação para a agitação, o trem de agitação dispunha de três conferencistas para fazerem as preleções ou tomarem a palavra nos *meetings* sobre o programa do Partido, sobre a história do Partido, sua tática, etc.; seis agitadores; uma *troupe* de seis pessoas, entre elas os camaradas Babitchev e Marintchik para o canto, Kornev para o canto e as coplas de atualidade, a camarada Tcherniavskaia para as danças populares e a camarada Fedorova ao piano. O trem de agitação dispunha, além do mais, de um projetor de cinema e filmes de caráter revolucionário, de um fonógrafo e discos editados pelos Sovietes, de uma orquestra de onze músicos e de jornais e brochuras[39].

No caso do trem de agitação, a "cenografia" se impõe sobre o conteúdo: o repertório de teatro se limita às obras clássicas e à tradição popular combinada com a agitação de *meeting* (aclamação de *slogans*, distribuição de panfletos, cantos revolucionários etc.).

Essa mistura de modalidades artísticas e procedimentos da atividade política é bem característica dos primórdios do agitprop. No teatro, à medida que vão sendo abandonadas as peças do repertório clássico e as representações passam a se desenvolver predominantemente a partir de roteiros de jogo – como o *canevas* da *commedia dell'arte* – as formas combinatórias também predominam. Assim, estruturas como as litmontagens (*litmontaz*) – "colagens" de textos diversos, de poesias a trechos de discursos políticos, concatenados em seqüências lógicas e geralmente laudatórios de temas ou personagens revolucionárias – disseminam-se consideravelmente nos primeiros tempos do processo revolucionário. Retomando a tradição dos cafés-literários, as litmontagens e todas suas variantes facilitam a reprodução quantitativa das "ações coletivas" a que se refere Jemtchujny, ao mesmo tempo que propiciam um treinamento intensivo às comissões de redação para o exercício futuro de composições dramatúrgicas mais complexas.

Adotando predominantemente as *formas curtas* – que atendem com maior justeza às condições de adaptabilidade e prontidão necessárias – o agitprop, em sua evolução, produz estruturas dramáticas tão variadas quanto são as fontes e/ou influências que o alimentam.

Com o acento colocado em seus objetivos e não em si mesmo, o agitprop, de modo espontâneo ou consciente, se apropria de quaisquer referências, venham de onde vierem: gêneros tradicionais e modernos do teatro, procedimentos dos espetáculos de veio popular (circo, variedades, cabaré etc.), tradições populares regionais (*lubok, Petruchka, raiok*[40]), bem como se deixa infiltrar pela produção da vanguarda.

---

[39] "Rapport du Commandant du Train d'Agitation 'Le Communiste' sur l'organisation de la "Semaine du Parti", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, vol. II, pp. 11-12.

A presença de artistas e intelectuais da vanguarda acompanhando e mesmo interferindo na produção do agitprop facilitou a incorporação dessas referências.

A contribuição que a vanguarda artística ofereceu ao agitprop veio por diversos caminhos. Antes de mais nada, é necessário admitir que, quando da eclosão da Revolução, a arte russa, em todas as suas diferentes expressões, contava com uma elite de produtores decididamente engajados na procura de linguagens novas. Esse exemplo certamente facilitou a versatilidade formal do agitprop.

Em 1917, a parcela mais militante dos artistas e intelectuais adere incontinente à Revolução. Vão para as ruas, atendendo ao chamado de Lunatcharski, e mostram a arte de uma vanguarda inquieta e investigadora. Principalmente os cubo-futuristas, à época da Revolução, já vinham há anos desmontando os princípios da arte tradicional, produzindo uma literatura inventiva e formalista, levada às últimas conseqüências, desenvolvendo uma investigação fonética das palavras até chegar à proposição de uma nova linguagem, abstrata, um código arbitrário que aproximava a poesia muito mais das artes plásticas do que dos modelos tradicionais da poética literária.

Na experiência dos artistas de então, a pintura e a poesia encontravam uma forma de síntese original e *fundante* (no sentido de ruptura) que, no limite, extrapolava a utilização dos suportes tradicionais e a percepção da obra de arte enquanto produto de materialidade externa e se confundia com a própria figura dos artistas, aproximando-se de uma forma precursora de *perfomance*, tal como a entendemos hoje. Isso se manifestava nas vestimentas e no comportamento extravagante dos cubo-futurista, nas intervenções que realizavam nos cafés, nas conferências e durante as excursões que realizaram pelas províncias russas entre 1913 e 1914.

---

[40] Na descrição de A.M. RIPELLINO, o *lubók* (*lubótchnie Kartínki*) eram "toscos impressos que ilustravam com alegre candor romances cavalheirescos, aventuras de heróis fabulosos, episódios dos evangelhos apócrifos" (*Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 31). No teatro, aproveitavam essa idéia da gravura usando painéis com figuras em tamanho natural, com um buraco na altura da cabeça, por onde os atores apareciam. Às vezes, os braços eram recortados e aplicados sobre o desenho, permitindo articulação. Já o *raiók*, segundo descrição do mesmo autor, era "uma caixa com duas ou mais lentes de aumento na parte anterior, em cujo interior rodava, presa entre dois rolos, uma fita de pequenos quadros populares de cores berrantes (...) geralmente ingênuas vistas da cidade" (*Ripellino, op. cit.*, p. 81). O *guignol* russo ou *Petruchka*, nome de sua principal personagem, era o teatro de fantoches popular russo, muito difundido, principalmente no campo.

Quando sobreveio a Revolução – é colocada a necessidade de uma opção –, os futuristas estiveram muito mais à vontade para sonhar com a emancipação artística. Enquanto se colocava para o teatro tradicional o impasse de uma conciliação difícil, para artistas como Maiakóvski o impulso para a ação foi imediato. As elaboradas articulações dos cubo-futuristas casaram-se perfeitamente com o novo cenário: o teatralismo embutido no cotidiano desses artistas, aliado ao desprezo por qualquer arte que se pretendesse sublime ou universal, aproximou-os da função utilitária que a Revolução exigia das manifestações culturais e artísticas. Tratava-se de produzir muito, em ritmo vertiginoso, obras que seriam descartadas, no momento seguinte, tão logo o exigisse o desenrolar do novelo histórico.

A forte presença da arte popular russa, principalmente a iconografia – a artista plástica Gontcharova cita, por exemplo, as típicas bonecas de madeira pintada, "feitas à moda cubista"[41], – influenciando a produção futurista, foi outro fator importante que facilitou a comunhão entre vanguarda e Revolução, além, evidentemente, das afinidades ideológicas. Do abstracionismo pictórico à freqüência cativa dos cafés-literários, da opção estética ao modo de vida, os cubo-futuristas eram os mais afinados com as necessidades artísticas da Revolução: sua arte conjugava-se perfeitamente com a grafia dos cartazes e anúncios agitatórios e a improvisação discursiva dos *meetings* político-culturais.

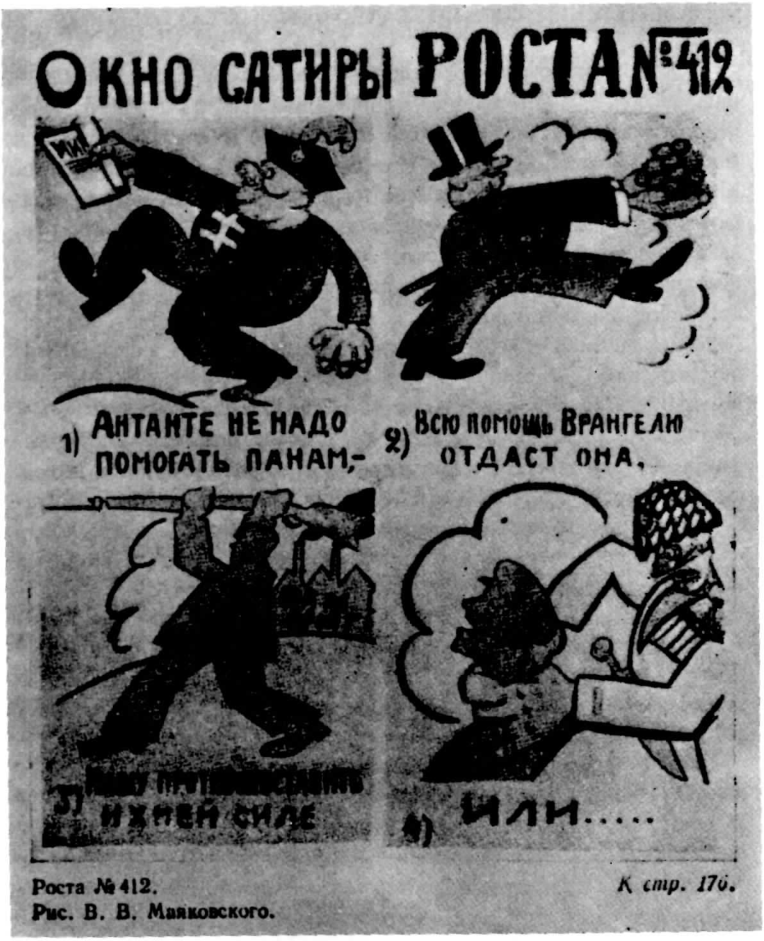
Assim, a passagem de Maiakóvski de seus poemas para as vitrines da ROSTA foi feita sem nenhum conflito. O trabalho gráfico que aí vai desenvolver será de uma extraordinária competência e terá influências sobre o teatro: a estrutura dos *posters* em série (na média de quatro cenas em progressão, ou seja, compondo um conjunto de partes independentes) será repetida nos palcos (na utilização do encadeamento de cenas que não fluem, uma para a outra, mas se dão por uma ação de corte)[42].

Outra forma de contribuição que a vanguarda pôs à disposição do teatro de agitação foi o acervo de referências que os vários artistas, por diferentes caminhos, levantaram na história do espetáculo. Assim, experiências como as de Evreinov, primeiramente com seu projeto de "Teatro Antigo" e, depois, à cabeça do Teatro do Espelho Curvo, contribuíram certamente para o desenvolvimento das pequenas formas. No caso de Evreinov, seu exemplo foi didático, recuperando e reproduzindo o teatro medieval francês (1907-1908), depois o Século de Ouro espanhol (1911-1912) e, a meio caminho, a *commedia dell'arte*. Posteriormente, no Teatro do Espelho Curvo, explorou até a

---

[41] *Apud* A. M. RIPELLINO, *op. cit.*, p. 31.

[42] Cf. FRANTISEK DEÁK, "The Agitprop and Circus Plays of Vladimir Mayakóvsky", *The Drama Review*, New York, 17(1): 47-52, mar. 1973.


ОКНО САТИРЫ РОСТА № 412
1) АНТАНТЕ НЕ НАДО
ПОМОГАТЬ ПАНАМ,-
2) ВСЮ ПОМОЩЬ ВРАНГЕЛЮ
ОТДАСТ ОНА,
3) [illegible]
ИХНЕЙ СИЛЕ
4) ИЛИ.....
Роста № 412.
Рис. В. В. Маяковского.
К стр. 176.

Poster de Maiakóvski para as "vitrines" da ROSTA.

máxima irreverência a sátira dos gêneros populares – a opereta, o *music-hall*, o melodrama – todos eles freqüentadores do repertório agitpropista[43].

Também Meyerhold e Maiakóvski foram divulgadores eficientes das tradições de espetáculo popular – principalmente o circo – além de um outro quadro de referências, algumas mais contemporâneas, como o cinema, outras mais eruditas, como o teatro oriental. Durante o período de consórcio, o poeta e o encenador fizeram eles mesmos essa química de linguagem, dando o exemplo e, ao mesmo tempo, estampando as influências (que foram recíprocas entre o teatro profissional e a agitação). Levaram para o palco a *prozodiejda* – o uniforme de trabalho do ator, mesmíssima concepção de vestuário utilizado pelo Blusa Azul –, levaram o grafismo e o letreiro das vitrines, a acrobacia do circo, além de toda a concepção e o trabalho de interpretação do ator.

À parte todo esse "trânsito" de referências e influências, alguns artistas produziram diretamente para o agitprop. No caso do teatro, uma das contribuições mais significativas foi a de Maiakóvski. Em 1920, a convite do Terevsat, o poeta escreveu três peças de agitação para a comemoração do Primeiro de Maio. Coincidentemente, nesse ano, além de ser esse o dia de Páscoa e dia do trabalhador, foi também declarado um *subótnik*, dia de trabalho coletivo voluntário.

Assim, essa pequena trilogia agitpropista está inspirada nesses três motes. O primeiro texto, *Pequena Peça sobre os Popes que não Entendem o que é um Feriado*, está escrito em três curtíssimos atos e tem como personagem central um padre que não compreende como se pode trabalhar em um feriado e, além do mais, se prescindir de seus serviços religiosos. No final, ele acaba participando do "sábado comunista", obrigado pelos operários.

A segunda peça é *O que Aconteceria se... Sonhos de Primeiro de Maio em uma Poltrona Burguesa* ("três atos em cinco minutos"): um roliço burguês vive um lindo sonho no qual tudo retorna ao que era antes da Revolução. Quando é acordado por sua mulher, tocam à porta e entra a personagem Primeiro de Maio, com um letreiro com os dizeres: "Primeiro de Maio. Sábado comunista universal do trabalho", e gentilmente o convoca para dar sua contribuição.

A terceira peça, *Como se Passa o Tempo Festejando*, é uma sucessão de quadros que mostra como habitualmente se comemora as datas do calendário religioso (Natal, Páscoa e Ano Novo): orgias gastronômicas e bebedeiras. No final, entra a personagem Ano Novo e leva uma garrafada de um bêbado porque "entrou sem pedir licença".

Em todas as peças predominam os mesmos motivos: anti-religiosidade, exaltação do trabalho e exaltação do trabalhador. São comicamente debochadas e contêm uma personagem em comum, O Teatro de Sátira, que marca, com comentários e anúncios, as passagens de cena. Surpreendentemente, essas peças sofreram a censura de um funcionário de Estado e não foram apresentadas à época devida. Só posteriormente, duas delas foram levadas, em separado, pelo Estúdio Experimental do Teatro de Sátira. *Como se Passa o Tempo Festejando* provavelmente foi encenada um ano depois, no Clube da Academia do Exército[44].

---

[43] Cf. JACÓ GUINSBURG, *op. cit.*, pp.3-7.

No cômputo geral, entre vanguarda e agitprop, são muitos os pontos em comum: mobilidade cênica não atrelada a padrões estéticos, ideal de teatro militante e experimental, vinculado ao presente, sem pretender sua transposição mimética para a cena; predominância do jogo do ator – ou do atuante, se considerarmos que a quase totalidade dos participantes dos núcleos agitpropistas não tinha qualquer experiência anterior –; rompimento entre palco e platéia e intenção explícita de provocar a reação crítica e ativa do espectador.

Assim, dois pólos que, teoricamente, poderiam estar distanciados, estiveram não apenas próximos mas, de certo modo, confundidos. Uma vanguarda que apresentava uma formulação aparentemente sofisticada do produto artístico abriu um canal de contato eficiente com o movimento auto-ativo através da assimilação – esta sim em níveis de diferente complexidade – das tradições populares do teatro e, em particular, da arte popular russa. O agitprop, por sua vez, acentuou na vanguarda a consciência de sua contemporaneidade, instigando-a a entrar em sintonia cada vez mais acurada com o momento histórico. Cena convencionada, liberdade de estilos, militância e contemporaneidade: vanguarda e agitprop se encontram identificados pelo anseio comum de *ser popular*.

No caso do agitprop soviético, há uma perfeita combinação entre referências antigas e criação de novos modelos cênicos. Entre as formas originais que se desenvolveram estão os processos de agitação e o jornal-vivo (*Živaja gazeta*). Historicamente, este último foi o gênero que teve maiores persistência e difusão. Reproduzindo inicialmente a estrutura de diagramação do jornal impresso, mantinha uma divisão em blocos mais ou menos fixa, variando de conteúdo de edição para edição, adaptando-se, assim, ao curso dos acontecimentos e à platéia para o qual era apresentado.

---

[44] As três peças encontram-se publicadas no vol. II de *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*. As duas primeiras peças mencionadas foram representadas respectivamente em 1920 e 1921. A terceira foi apresentada em 1922, mais precisamente no Clube do Polígono da Escola Militar "O Disparo", segundo informação gentilmente prestada pelo Prof. Dr. Boris Schnaiderman.

Na história do agitprop soviético, o jornal-vivo teve no Blusa Azul e em todos os coletivos formados sob sua inspiração os seus principais difusores. Em documento datado de 1928 – já, portanto, pertencente a uma fase na qual o coletivo ampliava seu repertório de gêneros – o Blusa Azul se define como "a forma clássica do jornal-vivo, teatralizado, que se desenvolveu a partir da exposição feita ao vivo (do jornal oral)", e mais: "uma agitforma, um espetáculo de atualidade, nascido da Revolução, uma montagem de fatos políticos e de eventos quotidianos efetuada à luz de uma ideologia de classe: a do proletariado"[45].

Em sua primeira forma, com a estrutura mais esquemática do período imediatamente pós-revolucionário, o jornal-vivo do Blusa Azul se organizava do seguinte modo: uma entrada (parada de todo o grupo) ao som de marcha; apresentação dos temas do dia sob forma de canção (correspondendo às manchetes do jornal impresso); relatório (editorial) do principal tema; temas secundários em exposições breves; crônicas diversas; folhetins; telegramas; panorama político internacional; intervenções satíricas sobre questões de costumes; rubricas humorísticas; coplas cantadas, saudação final (parada de saída) ao som de marcha cantada[46].

A produção dos jornais-vivos do Blusa Azul obedece à estrutura de divisão em comissões que caracteriza a maioria dos coletivos. Cada círculo – de dramaturgia, de música, de artes plásticas etc. – toma a seu encargo a parte que lhe compete na construção do espetáculo: a seleção e o tratamento cênico dos assuntos, a partitura musical do espetáculo, a confecção de cenários e figurinos e acessórios.

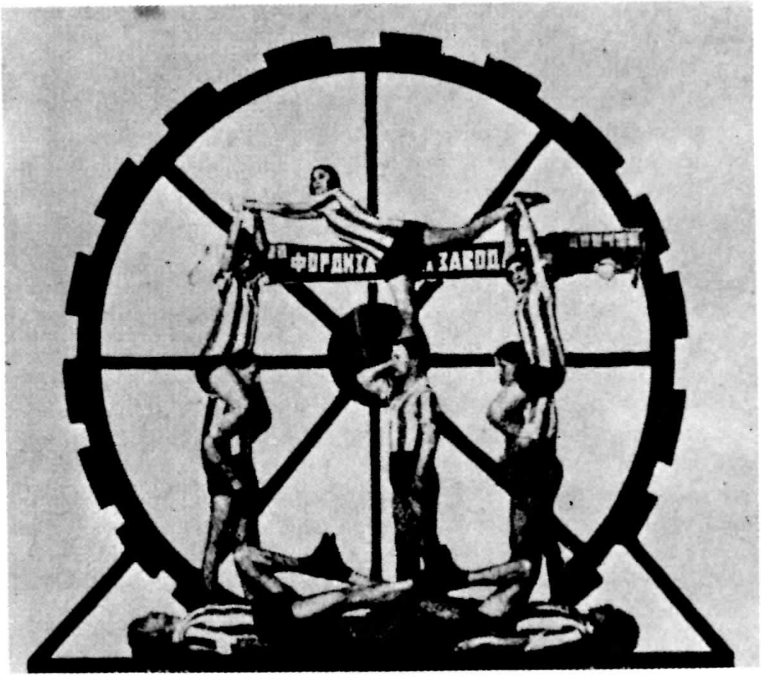
Cada módulo da estrutura recebe um tratamento cênico de acordo com as suas características (editorial, telegrama etc.), e os recursos variam desde a adoção integral de formas determinadas (alegoria, processo de agitação, sainete) ao simples empréstimo de procedimentos (circo, marionetes do *Petruchka*, *lubok* animado), para composições de natureza heterogênea. Nesse sentido, o jornal-vivo não é um gênero, mas uma estrutura próxima do espetáculo de variedades.

Quando apoiado essencialmente na elocução do texto, à parte os recursos orais, a dinâmica do módulo se faz por meio de recursos de apoio como a movimentação em cena, danças e exibições de destreza física. Os textos, geralmente em verso, são claros e breves, em linguagem acessível. Utiliza-se com freqüência a recitação, com protagonistas e coros (oratório), o que exige dos atores um bom domínio de fluência e coordenação, além de monólogos e diálogos. Os cantos

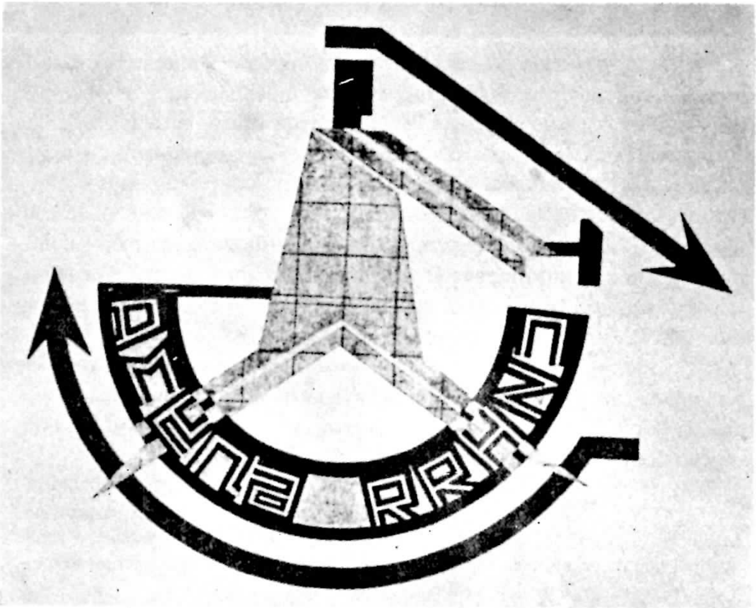
---

[45] "Qu'est-ce que la Blouse Blue", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. II, p. 44.

[46] CLAUDINE AMIARD-CHEVREL, "La Blouse Blue", p. 103.


ФОРДИХА
ЗАВОД

Composição acrobática do grupo Blusa Azul.



Emblema do grupo Blusa Azul.

também têm destaque na composição dos módulos, sejam coplas satíricas ou canções revolucionárias, cujo acompanhamento, às vezes, se dá ao vivo. As personagens são de natureza típica, caracterizadas de forma maniqueísta – tendência, aliás, dominante no agitprop – agrupadas em revolucionários e oprimidos, de um lado, e inimigos e sabotadores do outro, segundo suas categorias sociais e posicionamento ideológico. Os recursos de cenografia e figurinos são os mais econômicos e diretos: um mínimo de mobiliário, em geral bancos e cadeiras, telões e acessórios em papel cartão pintado, placares e cartazes com inscrições.

No mesmo documento já mencionado, uma espécie de "carta de princípios" do grupo, publicado na revista *Blusa Azul* em edição especial de comemoração de seu 5º aniversário, o coletivo expõe sua concepção do trabalho de agitação através do teatro:

> ... O Blusa Azul tem por meios de ação: a palavra, a palavra que faz o *slogan*; o gesto, a mecanização do gesto; o cartaz, a aplicação[47]; a música, o canto; os movimentos de agitação; os movimentos de ginástica; os movimentos acrobáticos; os movimentos de dança excêntrica etc.
>
> O Blusa Azul utiliza como procedimentos: o procedimento de desvendamento, o procedimento do contraste, o jogo com o objeto, o trabalho sem descontinuidade. Tudo isso vem das "pequenas formas", do *music-hall* e dos mestres de esquerda: Meyerhold, Foregger.
>
> O Blusa Azul dá por forma a seus números: parada, entrada, desenvolvimento, contato com o espectador; oratório-editorial (ação de massa); folhetim internacional; sainete de costumes; diálogo; monólogo, revista, coplas folclóricas etc. Tudo isso encontra sua maturidade no *vaudeville* soviético, na comédia soviética, no esquete, na opereta soviética[48].
>
> O Blusa Azul organiza e difunde, à soviética, a alegria e o lazer nos clubes. Os espectadores operários acolhem os procedimentos variados, que se sucedem rapidamente, e um conjunto de atrações sobre temas políticos e quotidianos da ordem do dia, muito melhor do que aceitam as peças à antiga, com suas emoções, seu entreatos e seus atos intermináveis.
>
> No Blusa Azul o ator é sintético: cantor, ginasta e transformista. Texto e música são breves e precisos, sem termos inúteis, como nos bons oradores, como os versos de Maiakóvski, de Asseiev e de Tretiakov. Para a encenação e o material, o trabalho de realização visa o máximo de expressividade e o máximo de influência sobre o público...[49]

Na linha de adaptação de gêneros tradicionais, o melodrama e o cabaré foram os que mais cedo se incorporaram ao agitprop. Mantiveram-se basicamente as características de cada gênero – no melodrama, o desenvolvimento linear da trama, a simplicidade das situações, a dramaticidade exacerbada e o maniqueísmo das personagens; no cabaré, a predominância do humor satírico, a sucessão ágil de esquetes breves e a habilidade gestual – sendo os principais alvos das alterações os temas e as personagens. No melodrama e no cabaré vermelhos, os temas dizem respeito ao curso do processo revolucionário e as personagens assumem, agora, as feições dos protagonistas reais da história presente, separados maniqueistamente em dois blocos: de um lado, os operários, os soldados vermelhos, o pequeno camponês explorado; do outro, os *popes*, os *kulaks*, os banqueiros internacionais e todo um rol de "inimigos" do povo soviético.

---

[47] Provavelmente se refere à prática de utilização de apliques como complemento simbólico dos uniformes básicos do ator.

[48] Essa estrutura já apresenta uma evolução com relação àquela mencionada, justamente pela influência das formas aí indicadas.

[49] "Qu'est-ce que la Blouse Blue", pp. 44-46.

O mesmo acontece com a incorporação das tradições populares locais, como o tradicional *Petruchka*, correspondente russo do Polichinelo, boneco narigudo e espertalhão, extremamente popular nas regiões rurais e preservado, graças à transmissão oral, no interior das famílias de titeriteiros. Mantendo as características estruturais de sucessão de esquetes breves, diálogos curtos e pouco elaborados, comunicação fácil e permanente com o público, e predomínio do cômico farsesco, o *Petruchka* pós-revolucionário alterou-se no conteúdo de suas tramas e impregnou sua personagem principal de ares de Robin Hood moderno, na defesa dos oprimidos contra seus agressores, dos tradicionais embusteiros aos modernos sabotadores do novo regime.

A partir de 1925, com a influência maior dos gêneros leves, da vanguarda e do cinema, o agitprop finaliza sua trajetória de sofisticação gradativa da linguagem cênica, embora mantendo as características de simplicidade e economia de recursos, imprescindíveis para atender às exigências de praticidade que o trabalho político exige. Da utilização de componentes cenográficos do teatro tradicional da primeira fase, com telões pintados em *trompe l'oeil* e acessórios naturalistas, o agitprop caminha para a abstração. Sob a influência do construtivismo, incorpora as formas geométricas e elementos gráficos (cartazes, placares e letreiros). Os figurinos acompanham essa evolução: do naturalismo para os *prozodejdas*, acrescidos de acessórios simbólicos, e daí à predominância de figurinos funcionais, em formas geométricas e cores vivas.

À parte as minicomédias e o *vaudeville*, o gênero mais instigante que floresceu nessa segunda metade da década foi a *peça dialética*, atendendo ao mote de "voltar-se para a edificação dos costumes soviéticos".

O TRAM, principalmente o núcleo central de Leningrado, é quem vai produzir os melhores exemplos dessa modalidade. Formado basicamente por jovens operários, é sobre eles que o TRAM vai trabalhar, enfocando a problemática do jovem na conjuntura presente de transição para o amanhã. O adjetivo "dialético" refere-se ao modo pelo qual é tratado o tema e são construídas as personagens. Não há um desfecho de um enredo linear, onde uma solução é apresentada – escapando dos padrões normalmente deterministas do agitprop –, mas o levantamento das contradições e das indefinições de rumo que cercam a juventude operária no esforço de desempenho de seu novo papel social e político. A perspectiva não é a da psicologia de determinado jovem diante de determinada situação, mas a análise de um comportamento mais ou menos disseminado – anti-semitismo, alcoolismo, atitudes machistas, misticismo, absenteísmo no trabalho – do qual se destacam as determinantes ideológicas e de classe. É o jovem tentando trilhar o caminho para a nova sociedade, mas ainda enredado em hábitos e padrões comportamentais do passado.

O método de trabalho do TRAM é inteiramente coletivista. O tema específico da peça é escolhido após muitas discussões pelo consenso do grupo e a partir daí o desenvolvimento dramatúrgico se dá simultaneamente à concepção cênica. O texto da peça se constrói junto com a montagem.

Fortemente influenciado pelo cinema e pela vanguarda – mais especificamente por Meyerhold – o TRAM monta seus textos intercalando-os com danças e exibições de cultura física, intervenções de coros que comentam a ação, projeção de *slides* e introdução de cartazes e letreiros, sempre utilizando espaços cênicos complexos, com requintes de iluminação e sonoplastia.

Tomando-se como exemplo uma das peças – *Pierrô, o Sino, Reflete*, "espetáculo dialético em três círculos" –, considerada uma das melhores peças da melhor safra, pode-se ter uma idéia de como o TRAM concretizava seu projeto cênico. A peça trata do problema do jovem ameaçado em seus ideais coletivistas pelas tentações do consumismo e do individualismo burgueses. A descrição é de Amiard – Chevrel:

> A construção da peça não é linear e cronológica. Ela apresenta uma sucessão de quadros de duração desigual, às vezes bastante breves, misturando os locais (tal ou qual fábrica, o ambiente familiar, o templo de uma seita, a faculdade operária etc.), as épocas (retorno ao passado, projeção no futuro, simultaneidade de episódios). Do cinema, a peça toma emprestado o método de montagem. As cenas se sucedem de modo a se esclarecerem mutuamente e não têm sentido senão na relação de uma com a outra; elas se encadeiam em função dos esclarecimentos a serem dados sobre cada situação[50].

Do ponto de vista do espaço e dos recursos cênicos, *Pierrô* revela nitidamente a influência do construtivismo e ostenta a sofisticação de uma produção profissional[51]:

> Um estrado colocado no alto, ligado ao palco, em cada extremidade, por uma escada e limitado por meios-cilindros feitos com retalhos de chapas de ferro

---

[50] CLAUDINE AMIARD-CHEVREL, "Le Théâtre de la Jeunesse Ouvriére (TRAM)", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. I, p. 116.

[51] A peça é montada em 1929, um ano após a profissionalização do grupo.

> rebitadas. Os meios-cilindros são apresentados ao público tanto em sua face convexa quanto em sua face côncava, signos de um exterior e de um interior. Sua rotação acentua o dinamismo do espetáculo. Praticáveis multiplicam as áreas de jogo. Um espelho, inclinado a 45º, de frente para a platéia e colocado acima do estrado superior, permite que uma cena seja comentada simultaneamente por uma outra, episódio saído da memória ou da reflexão. A iluminação tem um papel importante (o espetáculo conta com mais de 150 efeitos luminosos); eles são naturalistas, "de costume", quando a cena se pretende um episódio verdadeiro; uma mudança de intensidade e de cor da luz, após um *black-out* ou efeitos de escurecimento[52], significa a passagem a um outro registro: hipótese de uma situação diferente, imaginária, salto para o passado ou para o devir, expressão de uma dominante no conflito das contradições sociais. A luz azul, por exemplo, indica na personagem uma dominante do desejo de consumo; a luz vermelha, da vontade de produzir. Cada dominante pode estar em contradição com aquilo que é dito, ou preparar a cena seguinte que vai mostrar a tendência contrária no herói. (...) Da mesma maneira, os sons, as intervenções musicais de diversas naturezas (acordeão para os operários, banjo e violão para o sentimentalismo pequeno-burguês, metais para as festas esportivas) comentam o jogo ou assinalam uma contradição, ou ainda asseguram a transição para a cena seguinte. Um papel especial é designado à rádio: por exemplo, uma voz radiofônica menciona, como um comunicado, a mudança de dominante da cena[53].

Nesses espaços despojados do agitprop, onde predomina a construção e não o cenário, o funcional e não o decorativo, e cujos elementos de cena possuem a economia visual do grafismo dos *posters* e o impacto da linguagem-objeto dos *slogans* políticos, o ator é o centro e o principal motor da ação. Mas, trata-se de um ator de cepa nova, cujas qualidades estão todas exteriorizadas, segundo parâmetros de flexibilidade, ritmo e destreza corporais, mais próximo do ginasta e do *clown*, da máscara, da farsa e do grotesco que das nuances emocionais da interiorização psicológica.

Para os integrantes do TRAM, o próprio termo *ator* deve ser substituído por *executante*; este está mais próximo de si mesmo do que da personagem, ele não a *encarna* mas a demonstra e a comenta. Para os Blusas Azuis, o ator é "sintético": literalmente composição de habilidades, habilidade para compor.

O modelo mais próximo é o ator biomecânico de Meyerhold, o modelo do "ator do futuro". O ator é $N = A_1 + A_2$, sendo A_1 "o construtor que formula mentalmente e transmite as ordens para a realização da tarefa e A_2 o corpo do ator, o executor que realiza a idéia do construtor". Essa matemática, calculada a partir da reflexão sobre a relação *trabalho produtivo* x *lazer*, resulta na concepção do trabalho de ator fundamentado na precisão e na economia de tempo. Para a produção da cena, isso implica o aproveitamento integral do tempo – "... é impossível matar uma hora e meia ou duas horas improdutivamente, destinando-as à maquiagem e às vestimentas..." – e para o ator, implica o autoconhecimento: "... posto que a criação do ator é criação de formas plásticas no espaço, ele deve estudar a mecânica de seu próprio corpo"[54].

---

[52] Em francês *fondu enchaîné*. Pela descrição da cena, parece referir-se à transferência de um espaço-cena a outro por meio de um efeito de luz (esmaecimento e intensificação), obtido por resistência elétrica. No cinema, corresponderia ao *fade in/out*.

[53] CLAUDINE AMIARD-CHEVREL, "Le Théâtre de la Jeunesse Ouvriére (TRAM)", p. 119.

Como a biomecânica, o corpo do ator adquire materialidade cênica no palco. A evoluções acrobáticas dão mobilidade à cena e aproximam-se da dança, a mesma dança que Meyerhold lê na movimentação sincrônica dos operários na linha de produção. No trabalho do Blusa Azul, por exemplo, a composição dos corpos dos atores em exibição ginástica resulta, em determinados momentos, na construção de símbolos ou ideogramas "vivos". Esse recurso era comumente utilizado no momento do oratório do jornal-vivo, como o exemplo descrito por uma publicação da época:

> ...Um após outro, os atores entram em extraordinárias vestimentas, adornadas com símbolos indicando edifícios fabris, instalação de usinas elétricas ou outros itens do programa de industrialização. Finalmente, cantando vivamente versos em coro, eles montam nas costas ou nos ombros um dos outros, formando uma estrutura que pretende representar o sistema industrial inteiro...[55]

Do ponto de vista da destreza física, "pirâmides humanas" como essa são apenas composições mais elaboradas de uma prática que está organicamente integrada ao desenvolvimento dos espetáculos. A todo e qualquer pretexto, os atores se exibem em formações ou coreografias que representam máquinas, diagramas ou mesmo formas mais simples como os *cartazes-vivos*: vários atores, portando letreiros ou desenhos, à moda dos "homens-sanduíche" da propaganda popular, distribuem-se simetricamente pelo palco compondo um conjunto significativo.

O perfil, ainda que aqui ligeiramente esboçado, do trabalho de ator completa o quadro de fundamentos e procedimentos mais característicos do agitprop e do coletivismo auto-ativo soviéticos: polivalência na organização horizontal – diferentes círculos que interagem em uma ação conjugada –, competência na articulação dos objetivos políticos – multiplicação de coletivos, manutenção de publicações e ateliês de formação, exercício efetivo de modos de produção coletivistas - e flexibilidade estética no tratamento do conteúdo político.

---

[54] MEYERHOLD, "El actor del futuro y la biomecánica", in *Textos Teóricos*, Madrid, Alberto Corazon, 1972, vol. I, pp. 294-95.

[55] FRANTISEK DEÁK, "Blue Blouse", *The Drama Review*, New York, 17 (1): 36, mar. 1973.

No entanto, esses mesmos atributos que fizeram a coerência e a força do movimento acabaram por se tornar obstáculos intrínsecos a sua continuidade.

A conciliação entre o ativismo político, com todas suas condicionantes – prontidão frente à História, irradiação dos ideais socialistas, alcance e comunicação reagente com o público – e a manutenção de um padrão estético satisfatório desemboca, no caso soviético, no impasse da disputa entre as "grandes" e as "pequenas" formas.

Esse embate tem como determinantes fatores, tanto internos quanto externos, que, à primeira vista, são conseqüências inevitáveis do próprio desenvolvimento do agitprop.

Com o arrefecimento do furor revolucionário, entrando-se em uma etapa de estabilização construtiva da organização político-econômica, o trabalho de agitação e propaganda (esta já com maior peso) se vê diante de um novo contexto que demanda uma alteração de rumo. O agitprop de emergência dos primeiros tempos já não é tão eficaz porque já não é tão necessário. O deslocamento do foco de atenção das palavras de ordem para a nova sociedade que se organiza e suas relações internas – "voltar-se para os costumes soviéticos" – exige envolvimento de outra natureza.

Por outro lado, o maior controle – neste caso literal – da sociedade por seus dirigentes políticos alcança inevitavelmente a produção artística e principalmente o movimento agitpropista que esteve, durante toda a década, na base do fluxo de organização das massas operárias. A instrumentalização do agitprop pelo poder governante expõe uma contradição intrínseca: se a principal força motriz do movimento é a autogestão coletiva, qualquer direcionismo, ainda que fundamentado em torno dos mesmos objetivos, esfacela com esse princípio estrutural e leva à descaracterização.

A partir das conferências sobre teatro organizadas pelo Partido em 1927, sob o pretexto de uma censura de conteúdo a serviço da construção do socialismo o que, de fato, se configura é uma censura de ordem estética que acaba por sufocar as formas combinadas e de pequena estatura típicas do repertório dos grupos auto-ativos.

A pressão de cima que empurra os grupos para as "grandes formas" apenas mascara um modelo estético que sempre esteve presente na visão de certos intelectuais do regime, mesmo os que, com Lenin e Lunatcharski, aparentemente demonstravam tolerância para com os experimentos da vanguarda e do auto-ativismo.

Evidentemente que para os grupos auto-ativos a passagem de uma produção esteticamente livre para realizações de maior fôlego – *vaudevilles*, comédias de costumes e mesmo textos clássicos – pôs a nu a fragilidade de seus recursos usuais e radicalizou a dicotomia, antes latente, entre o amadorismo e o profissionalismo. Os atuantes espontâneos do agitprop não conseguem corresponder às exigências de uma interpretação de papéis mais elaborados. A demanda crescente pelo retorno a personagens de perfil psicológico esbarra no limite de atores formados em uma linha de interpretação antiilusionista por excelência. A profissionalização, para a maioria dos grupos, portanto, significa o início do fim.

Quando começa a predominar a tese de um ideal artístico identificado como "realista socialista", não há quase nada que possa ser resgatado para ele no teatro de agitprop:

> O realismo socialismo, sendo o método básico da crítica e da literatura soviética, exige dos artistas uma representação historicamente concreta, verdadeira, da realidade em seu desenvolvimento histórico. Além disso, a verdade e a integridade históricas da representação artística devem se combinar com a tarefa de educação e transformação ideológicas do trabalhador no espírito do Socialismo[56].

A disputa entre as "grandes" e "pequenas" formas, portanto, se configura como apenas um aspecto de uma concorrência de maior envergadura, entre um teatro que se assenta sobre bases novas, "teatralista", e um teatro da ilusão, de suporte essencialmente literário, que promove a identificação (empatia) entre o espectador e a personagem. Esse teatro necessariamente reinstaura a separação entre palco e platéia, recupera uma divisão entre o ator (aquele que age) e o espectador (aquele que assiste). Contrariamente, para o agitprop, a crítica francesa Pia de Le Moal-Piltzing prefere empregar os termos "emissor" e "receptor" ou, em linguagem mais reconhecidamente teatral, "intérprete" ("aquele que explica, comenta e esclarece") e "público" ("etimologicamente: povo")[57].

Embora a questão do realismo socialista estivesse plantada no seio do movimento profissional, notadamente o literário, e tivesse como principal alvo a vanguarda, alcançou inevitavelmente a produção espontânea auto-ativa, entendida como um subproduto daquela e fruto de circunstâncias sócio-políticas determinadas. O próprio empenho dos dirigentes, encurralando o movimento auto-ativo para a profissionalização, tende a unificar as tendências – antes úteis, agora rebeldes – em um alvo único.

Mesmo a crítica soviética revisionista dos anos 50 não questiona a essência estética dos padrões artísticos impostos durante a era de Stalin, apenas recriminando nelas o autoritarismo. Segundo dois desses críticos, Nazarov e Gridneva[58], o erro maior das autoridades soviéticas, a partir de meados da década de 20, foi terem perdido a "paciência exemplar" de Lenin e Lunatcharski e retirarem do povo o direito de julgar segundo seu próprio gosto. Ao reconhecer que "as massas populares se haviam expressado decididamente em favor do realismo", o Partido entendeu, contudo, que esse sinal verde o autorizava a eliminar por sua própria iniciativa tudo o que, segundo interpretava, era contrário à opção manifesta do povo. Lenin e Lunatcharski, inversamente, teriam apostado em um processo de "seleção natural", permitindo que povo e artistas afinassem espontaneamente a arte soviética com o modelo realista[59].

---

[56] *Apud* NORRIS HOUGHTON, "Russian Theatre in the 20th Century", *The Drama Review* New York, 18 (1): 9, mar. 1974.

[57] .PIA LE MOAL-PILTZING, "Esthéthique et Agitation", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. III, p. 118.

[58] B. A. NAZAROV & O. V. GRIDNEVA, "Luzes e Sombras na História do Teatro Soviético", *Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro*, III (1): 223-41, nov. 1967.

O fato é que – e isso também é reconhecido pelos críticos –, com Stalin, a censura ganhou espaço considerável, exercida mesquinhamente por pequenos burocratas, funcionários oriundos de classes pouco instruídas, que impunham padrões de gosto pessoal no exercício da função censória, sancionada com maior vigor pela estrutura democratista de poder que se instaura notadamente a partir da industrialização.

Da somatória de todos esses fatores, resulta a falência inevitável das produções vanguardistas e do movimento auto-ativo soviético.

---

59. No mencionado artigo, essa pretensa tendência do povo para o realismo não aparece claramente justificada exceto pela constatação de que, para o final da década, há um aumento significativo de produções profissionais que adotam essa corrente. No entanto, não é levada em consideração a influência da crítica oficial e das pressões do Partido nesse sentido. A elogiada postura de Lenin e Lunatcharski a favor do enquadramento paulatino e sem traumas dos artistas no rumo da ditadura do proletariado – Lunatcharski atribui mesmo ao crítico marxista o papel de educador – esconde, ainda que disfarçado de liberalismo estético, um objetivo que deveria necessariamente ser alcançado, ainda que a médio prazo. Stalin foi apenas menos tolerante.

2. O Agitprop de Resistência

Nos países do Oeste, o agitprop e o teatro auto-ativo apresentaram um desenvolvimento tardio, devido em parte à atuação inicial pouco marcante dos recém-formados partidos comunistas nacionais. Só em meados da década de 20, notadamente a partir de 1928, é que vamos observar uma atitude mais agressiva dos PCs na tentativa de ganhar hegemonia sobre as iniciativas de uma produção cultural operária.

Formados sob a influência da Internacional Comunista (1919), os PCs nacionais adotam servientes a postura ditada pelos Congressos do Comintern, assumindo o modelo do PC soviético e defendendo prioritariamente a revolução soviética acima das especificidades locais (II Congresso, 1920).

Assim, a política de alianças e as prioridades da luta revolucionária a nível internacional são ditadas desde Moscou que, a partir de 1925, adota oficialmente a tese stalinista do "socialismo em um só país". O efeito imediato dessa determinação política é um certo entorpecimento da atuação dos PCs em face da realidade política específica de seus países de origem.

Com a reafirmação da supremacia soviética sobre a ditadura do proletariado durante o VI Congresso (1928), os PCs nacionais empenham-se no dever de divulgar e defender a URSS que, nesse momento, prepara a arrancada do processo de industrialização e coletivização maciça dos campos.

Até a entrada em cena dos PCs, as propostas vigentes de teatro operário se desenvolveram, em cada país, sob condições específicas.

Na Polônia, os registros de um teatro vinculado à classe operária apontam para o final do século XIX, presente na tradição jogral dos mineiros da Silésia e dos tecelões de Lodz. É o Partido Socialista que vai estimular o desenvolvimento das manifestações culturais operárias durante a primeira década do presente século. À parte o repertório de peças de fundo social (Hauptmann, Heijermans e autores nacionais), os trabalhadores promovem jornadas de música, poesia e dança.

Após a Primeira Grande Guerra, e com a independência do país, há uma expansão da organização sindical e se multiplicam os organismos culturais vinculados aos trabalhadores. A partir daí, o Partido Comunista (fundado em 1918), em aliança frentista com outros partidos de esquerda, passa a promover as atividades teatrais e de agitprop. Nascem os principais grupos: o Cena e Lira Operários (Varsóvia, 1919-21), coordenado por Antonina Sokolicz e diretamente influenciado pelas idéias de Kerjentsev; o Estúdio Teatral Operário (Varsóvia, 1925-31), coordenado pelos poetas comunistas W. Broniewski e R. Stande, que contou, nos últimos anos, com a colaboração do encenador Leon Schiller, e o Cena Operária de Lodz (1923-28), coordenada a partir de 1925 por W. Wandurski, recém-chegado da Rússia, onde trabalhou com teatro operário (em Karkov) e de onde traz uma influência construtivista até então desconhecida nos meios artísticos poloneses[1].

Na Romênia, o teatro operário recebe grande impulso a partir da anexação da Transilvânia (1918), o pólo de desenvolvimento industrial que vai alterar parcialmente o perfil predominantemente rural do país. Outro fator importante para o teatro operário romeno é a presença, até a década de 20, de uma literatura fortemente nacionalista, voltada para a problemática do campesinato e que congrega a maioria dos escritores que fornecerão ao teatro operário o seu repertório.

Aqui, a vida oficial do PC teve a duração de uns poucos anos (1921-24), obrigando os militantes à semiclandestinidade[2]. O período mais fértil da produção artística operária se dá entre 1929 e 1932, através das atividades dos círculos especializados da União dos Sindicatos (Moldávia) e dos grupos explicitamente agitpropistas (Transilvânia). Configuram-se quase que duas tendências distintas: no primeiro caso, o repertório apóia-se fundamentalmente na literatura de cunho nacionalista e na produção moderna de autores e poetas revolucionários, como Caragiale[3]; na zona industrial, o agitprop aparece com maior nitidez através de formas consagradas (cenas curtas, jornal-vivo, revista) e outras modalidades não influenciadas pela produção soviética como o coro falado, o quadro-vivo e o recital[4].

---

[1] Cf. JULIA SIMALTY-TEMERSON, "Le théâtre d'agitation en Pologne durant les années 20 et 30", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a1932*, vol. III, pp. 167-98.

[2] Como aponta o pesquisador Georges Banu, a melhor documentação do teatro operário e do agitprop romenos encontra-se guardada nos arquivos da polícia política. GEORGES BANU, "L'agit-prop roumaine répertoire national – formes internationales", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. III, p. 201.

[3] Ion-Luca Caragiale (1852-1912), autor romeno cujos textos, sátiras agudas da engrenagem política do poder, foram utilizados com grande *freqüên-*

Na França, o movimento operário se desenvolve com maior vigor somente a partir do final da década de 20 e o grande impulsor do agitprop é a FTOF – Federação Francesa de Teatro Operário (1932-36), nascida sob a influência da UITO. Com ela, nascerá a publicação *A Cena Operária*, que fará o elo entre os grupos.

Até então, o teatro operário francês primava pelo amadorismo, caracterizando-se principalmente pela prática de intervenção de rua. Entre esse antecedente e a política culturalista do governo socialista da Frente Popular (1936-38), o agitprop francês produziu pelo menos um representante de vulto: o grupo Octobre (ex-Prémices), nascido em 1932 e dirigido por Jacques Prevert até 1936, quando se dissolve[5].

O período mais ativo do agitprop francês (1928-34) se dá sob a influência da fase mais radicalizada do PCF (fundado em 1920) e após a sua ruptura com o Partido Socialista Francês. O reatamento se dará em 1934, sob a égide da política frentista do Comintern, resultando na eleição do socialista León Blum. Com a Frente Popular, o agitprop será francamente desestimulado e relegado a segundo plano pela política cultural do Estado que privilegiará os grandes eventos de massa[6].

Na Grã-Bretanha, o agitprop e o teatro operário nascem no interior do movimento socialista, que desde as duas décadas finais do século XIX promove atividades artísticas com os trabalhadores, principalmente na área musical.

Até o início deste século, o teatro cumpre uma função complementar na educação política dos militantes e na promoção de fundos para os partidos à esquerda, principalmente o Partido Trabalhista Independente e a Federação Social Democrática.

O primeiro grupo a ter um certo destaque é o People's Theatre of Newcastle, fundado em 1911, e vinculado ao Partido Socialista Britânico, germe do futuro Partido Comunista. O repertório do grupo é

---

cia. A qualidade de seu trabalho mereceu até o reconhecimento de seu conterrâneo Eugêne Ionesco, um crítico tradicionalmente ferino de seus pares. A ele, Ionesco dedicou um de seus estudos críticos "Retrato de Caragiale" (E. IONESCO, *Notas y contranotas*, Buenos Aires, Lousada, 1965, pp. 112-15) e adaptou um de seus textos, *Les Grandes Chaleurs*, peça esta que se encontra desaparecida (MARTIN, ESSLIN. *O Teatro do Absurdo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968, p. 142).

[4] Nestas últimas modalidades, a influência será sobretudo do agitprop alemão. GEORGES BANU, *op. cit.*, p. 201.

[5] Cf. CLAUDE AMEY, "L'expérience française", in *Le théatre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. III, pp. 129-43.

[6] Cf. DAVID BRADBY, "The October Group and Theatre under the Front Populaire", in *Performance and Politics in Popular Drama*, Cambridge, Cambridge University Tress, 1981, pp. 231-42.

composto principalmente por peças de temática social (com destaque para Bernard Shaw) e esquetes de propaganda. Após a Primeira Guerra, começa a haver uma expansão do movimento operário e surgem grupos de caráter local, formados por trabalhadores de diferentes ofícios e desempregados. A maioria não tem nenhuma experiência anterior com teatro e pertence à Liga de Jovens Comunistas.

Com a ruptura entre os comunistas e a ala trabalhista, a partir de 1928, e sob influência dos grupos alemães, com os quais manteve estreito contato, o agitprop inglês começa a tomar impulso. Com o Worker's Theatre Movement atinge seu auge no início dos anos 30, privilegiando o teatro de rua, os esquetes, e as formas do cabaré e da revista. É o momento das *hunger marches*, manifestações de massa de trabalhadores desempregados, que reforça nos grupos do WTM a tática do trabalho associado a agitações específicas e a temas candentes do universo social da classe trabalhadora.

O declínio do agitprop começa com o retorno do Partido Comunista à política de alianças, com a formação de uma frente das forças progressistas contra a expansão do nazismo, em 1936, coincidindo com uma certa estabilização do capitalismo britânico e refluxo do desemprego. Paralelamente, cresce a produção de teatro político no âmbito dos grupos profissionais, culminando com a formação do Left Theatre, organização que pretende trazer os trabalhadores de volta para as salas de espetáculo. Aos poucos, os grupos de agitprop começam a ser substituídos por movimentos de caráter mais abrangente, como o New Theatre League e o Unity Theatre (1936), que vão se reaproximar do teatro de formas tradicionais[7].

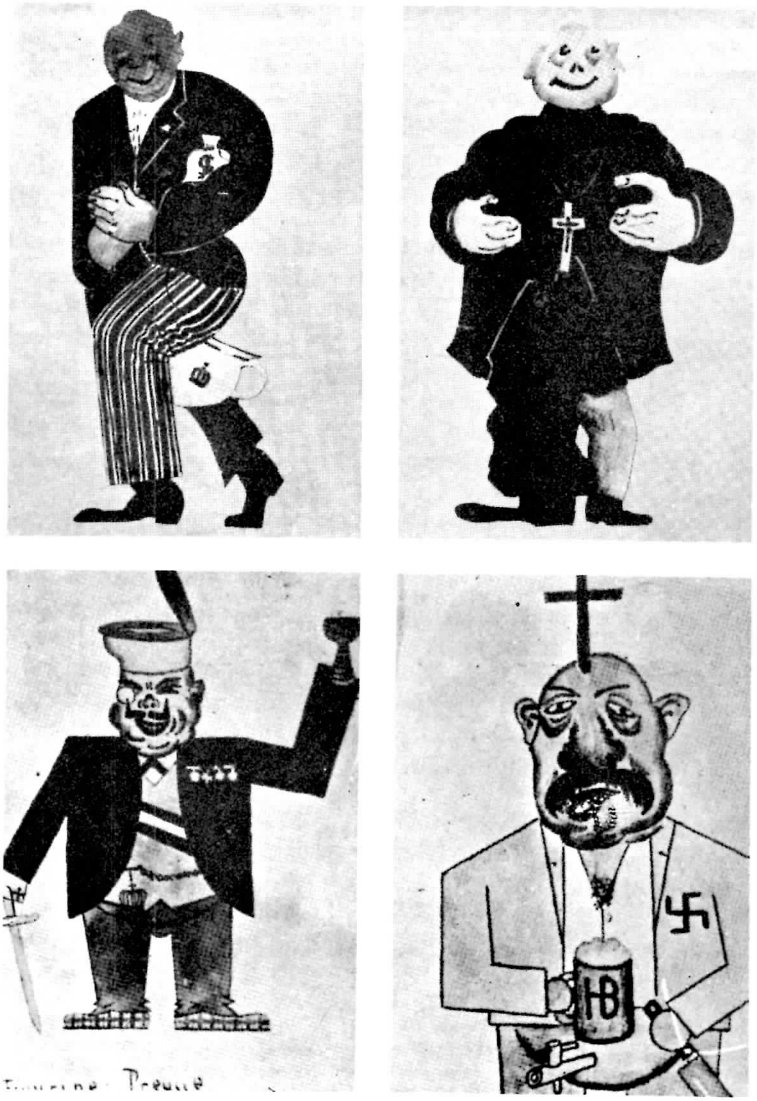
Nos EUA, o agitprop tem sua história traçada pela organização dos movimentos de operários imigrados e impulsionada pela crise de 1929. O duro período de recessão que se segue à quebra da Bolsa vai favorecer a militância de esquerda e a multiplicação dos grupos agitpropistas que, até o final de 1933, alcançam a cifra de quatro centenas.

Dos grupos vinculados às minorias nacionais, o mais antigo é o Artef (contração de Arbeiter Teater Farband), que surgiu no interior da comunidade judaica. Embora criado em 1925, o Artef só vai aderir ao agitprop em 1932, dois anos após sua filiação à UITO. Até então, o grupo tenta desenvolver um teatro "de operários para operários", fundado em um repertório adaptado de autores judeus, russos e judeus soviéticos, sem definir um estilo e dando grande ênfase à preparação técnica de seus membros.

Cenicamente, o Artef leva a marca de seus coordenadores artísticos: N. Buchvald, principal teórico do grupo, propugnava um teatro

---

[7] Cf. RAPHAEL SAMUEL, "Workers Theatre 1926-36", in *Performance and Politics in Popular Drama*, pp. 213-30.



Esboço de personagens de cenas satíricas: o capitalista, o pope, a Baviera, a Prússia. Grupo alemão Os Tambores.

bem feito, fruto de talento mais do que discurso; o encenador Benno Schneider, ex-integrante do Teatro Habima[8], diretamente influenciado por Vakhtangov e Stanislavski, com quem trabalhou, e o cenógrafo russo Zolotaroff, que enveredava pelo realismo e pelo construtivismo com igual desenvoltura.

Conceitualmente, o Artef tenta conciliar, não sem algum conflito[9], a militância de classe operária com a preservação de valores culturais judeus. Em sua maioria, as montagens do grupo aludem a situações de conflito de classe, à história de luta de judeus oprimidos contra seus opressores (estes, não raras vezes, também judeus, de classes mais abastadas ou asseclas do poder).

Como conseqüência de seu esmero técnico, o Artef vai alcançar um nível de qualidade que o destaca dos grupos amadores e garante sua sustentação até após a Segunda Guerra, quando se profissionaliza e passa a atuar na Broadway.

O grupo de trabalhadores imigrantes alemães é o responsável por outro importante movimento de teatro operário e agitpropista: o Prolet Buehne. Fundado em 1928 por John Bonn – recém-chegado da Alemanha, onde havia estado em contato com Piscator –, o Prolet Buehne em poucos anos alcançou projeção dentre os grupos ativistas pela força de suas apresentações de rua. Trabalhando com textos próprios, muitas vezes escritos e apresentados em alemão, o grupo desenvolveu os procedimentos mais típicos do agitprop: cenografia simplificada, portátil; figurinos uniformizados e acessórios simbólicos; textos rítmicos e rimados; jogo ágil e direto, temática contemporânea e condizente com o público.

Ao contrário do Artef, o Prolet Buehne não fez de sua cultura nacional o contexto temático: o esquete de maior sucesso do grupo, *Scottsboro* (1932) trata da condenação de nove rapazes negros, acusados do rapto de duas prostitutas brancas[10]. Utilizando uma estrutura de "declamação de massa", o texto é repartido, por frases, entre seis atores, com pontuações de recitação coral. A forma é de libelo, denúncia de um caso real, mobilização para a correção de uma injustiça judiciária que revela a luta de classe no seio da discriminação racial. Trata-se de agitprop no sentido mais ativista do termo, cuja componente étnica revela-se muito mais como princípio de solidariedade e fator de arregimentação do que propriamente critério de conteúdo.

---

[8] Famosa companhia russa de língua hebraica que, entre outras importantes produções, foi responsável pela encenação de *O Dibuk*, dirigida por Vakhtangov. Com essa peça e com *O Golem*, de Leivik, encabeçando todo o repertório do período russo, a companhia deixa Moscou para excursionar pelo Exterior, em 1926, indo posteriormente fixar-se na Palestina. Foi durante essa excursão que Schneider decidiu permanecer nos EUA. Cf. JACÓ GUINSBURG, "O Hebraico sob às Luzes da Ribalta: Habima", separata da revista *Shalom*, São Paulo, ago. 1984.

[9] .Um dos indícios desse conflito é o fato de que setores da imprensa judia nunca deram o merecido destaque ao trabalho do grupo. Por outro lado, o Artef montou relativamente poucos textos genuinamente americanos, considerando-se o longo tempo de sua existência.

[10] Esse esquete foi depois representado por praticamente todos os grupos de orientação comunista, não apenas nos EUA mas também na Polônia, na Alemanha e na França. *Scottsboro* integrou, inclusive, o repertório apresentado pelo grupo francês Outubro durante a Primeira Olimpíada de Teatro Operário em Moscou, em 1933, e que lhe valeu a primeira colocação.

Semelhante ao Artef, o Prolet Buehne colabora com e é apoiado pelo Partido Comunista. No caso do grupo de língua ídiche, esse vínculo se revelava pelo apoio direto do Partido às produções do grupo, cuja divulgação publicitária era sustentada pelo jornal comunista judeu *Liberdade (Freiheit)*[11]. No caso do grupo alemão, o engajamento partidário se daria de modo mais militante, com a participação direta na campanha eleitoral do início dos anos 30 com o libelo *Vote comunista.*

Na história do agitprop americano, o Prolet Buehne e o WLT (Workers' Laboratory Theatre, 1930-34)[12] foram os grupos mais ativos e que alcançaram maior projeção, embora tenha sido muito grande a proliferação dos chamados "grupos portáteis" durante os primeiros cinco anos da década.

Em 1932, surge a Liga de Teatros Operários e se organiza a 1ª Espartaquíada, festival de teatro voltado para a produção do agitprop, que vai premiar o Prolet Buehne por sua *Revista Vermelha de 15 Minutos*. Em 1934, será a vez do WLT com sua produção mais famosa *Newsboy (O Pequeno Jornaleiro)*, adaptado de poema de V. J. Jerome. Ainda haverá mais uma versão da Espartaquíada em 1935, mas já então o agitprop americano estará praticamente extinto, acossado pelas técnicas realistas e sem poder contar com o estímulo soviético (consolidação paulatina do realismo socialista) ou alemão (expansão do nazi-facismo).

A CONTRIBUIÇÃO DE PISCATOR

Afora a tradição da Cena Popular, é a partir do final da Primeira Grande Guerra que a Alemanha vai assistir ao surgimento de novas propostas de um teatro popular vinculado ao movimento operário. O Estado é dirigido, nesse momento, por uma frente ("Coalizão de Weimar"), formada pelos Partidos Social-Democrata, Centro Católico e Democrata Alemão. As forças de esquerdas estão agrupadas em torno da Liga dos Espartaquistas, germe do futuro Partido Comunista Alemão, e assistem ao assassinato de seus líderes Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht após uma malograda tentativa de levante revolucionário (janeiro de 1919). Nesse mesmo período, é fundado o primeiro núcleo do que viria a ser o Partido Operário Nacional Socialista Alemão (NSDAP), ao qual Adolf Hitler se filia ainda no final do mesmo ano.

---

[11] Até 1929, judeus socialistas e judeus comunistas estiveram ombro a ombro na Federação judia do Partido Operário. Nesse ano, a aprovação, por Moscou, dos *progroms* árabes na Palestina provoca a cisão. O *Freiheit* acompanha a decisão soviética, marcando a mais grave contradição interna do movimento operário judeu americano.

[12] Juntos, serão responsáveis pela edição da mais importante revista do movimento agitpropista, a *Workers Theatre Magazine*, que fará o vínculo dos grupos americanos com os europeus e divulgará o trabalho dos Blusas Azuis soviéticos. Cf. STUART COSGROVE, "Prolet Buehne: Agitprop in America", in *Performance and Politics in Popular Drama*, pp. 205-07.

É nesse contexto que um grupo de intelectuais organiza a Liga por uma Cultura Proletária, e Rudolf Leonhard e Karlheinz Martin fundam o teatro A Tribuna. Será uma experiência de duração extremamente curta: dura a montagem de *A Transformação*, de E. Toller, cuja visão excessivamente humanista das relações de classe abre espaço para uma inconciliável polêmica, dentro e fora do grupo, que culmina com a saída de Leonhard e Martin.

Ainda atuando no interior da Liga, no mesmo ano, Leonhard funda um novo teatro, o Teatro Proletário por uma Liga Proletária, desta feita influenciado pela experiência do Proletkult soviético. Com essa nova proposta, Leonhard redimensiona mais claramente os seus objetivos, recortando o operariado como público-alvo (para o qual o teatro deverá servir de "arma"), bem como redefine o conceito de espaço cênico, pela supressão de cenografia ilusionista. Propõe para a companhia um sistema cooperativista de trabalho, com equiparação salarial e rodízio dos atores nos papéis principais a cada nova montagem.

Como tantas outras experiências similares, Leonhard esbarra na ausência de uma dramaturgia adequada e seu teatro terá novamente a existência de uma única encenação. A montagem de *Liberdade*, de Herbert Kranz, texto de mensagem pacifista e personagens com perfil de mártires, é bem recebida pelo público mas rechaçada pela imprensa de esquerda como pseudo-revolucionária.

A radicalização da proposta política de um teatro operário vai se concretizar com o retorno de Erwin Piscator a Berlim em 1920.

Reintegrado no círculo artístico e intelectual berlinense, Piscator convive intensamente com os dadaístas e compartilha com eles alguns de seus postulados fundamentais: a negação do conceito burguês de arte e a idéia de que o conteúdo determina a forma. No entanto, ele extrapola o movimento naquilo que o radicalismo dadaísta contém de individualismo. Para Piscator, a arte revolucionária nasce do espírito da classe operária revolucionária, fruto de um esforço comum, resultado do processo de libertação cultural que se dá, simultânea e seqüentemente, ao processo de libertação político-econômica da classe trabalhadora. A arte só pode existir, portanto, como instrumento de uma luta política, a serviço de proletariado[13].

É com essa convicção que Piscator, juntamente com Hermann Schuller, vai fundar o Teatro Proletário – Cena dos Operários Revolucionários do Grande Berlim.

> Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletariado. (...) Riscamos radicalmente a palavra "arte" do nosso programa; as nossas "peças" eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e "fazer política"[14].

A idéia de uma arte destituída da "respeitabilidade" burguesa e a serviço direto da propaganda política é a pedra angular com a qual Piscator pretende revolucionar o teatro e estabelecer um marco de ruptura na história da cultura proletária alemã. O Teatro Proletário deve ter na clareza e na simplicidade os seus principais atributos, tanto a nível da expressão quanto do ideário político.

Mesmo diante da dicotomia, tão crucial e tão em moda, de incluir ou não no repertório revolucionário a herança cultural burguesa, Piscator reafirma seu pragmatismo e assente a possibilidade de utilizá-la, com as modificações que se fizerem necessárias, sempre com o objetivo de "reforçar a idéia da luta de classes e aprofundar a compreensão revolucionária das necessidades históricas, quer ela exprima a decadência da sociedade burguesa ou esclareça a ideologia do capitalismo"[15]. O mesmo deve valer para as conquistas técnicas ou estilísticas do passado, sempre que predomine a objetividade ditada pela "vontade" revolucionária, "o que exclui, *a priori*, todos os estilos e todos os problemas neo-românticos, expressionistas ou outros, todos problemas gerados de reivindicações individuais e anarquisantes do artista burguês"[16].

Assim, o Teatro Proletário deve cumprir duas tarefas primordiais: a primeira, mais complexa, implica o rompimento com o modo de produção capitalista no teatro. Significa uma alteração nas relações hierárquicas de trabalho, a nível interno, e entre o teatro e seu público, a nível externo. Para que isso ocorra é necessário que o trabalho seja fruto de uma ação coletiva e politicamente consciente:

> ... Para alcançar essa adequação, é preciso, primeiramente, que o comediante adote uma atitude inteiramente nova com relação ao tema da peça repre-

---

[13] ERWIN PISCATOR, "Le théâtre proletarien", in *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. IV, p. 21. Cf. também do mesmo autor *Teatro Político*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, pp. 38-39.

[14] ERWIN PISCATOR, *Teatro Político*, p. 51.

[15] *Idem*, "Le Théâtre proletarien", p. 21.

[16] *Ibid*, pp. 21-22.

sentada. Não lhe é mais permitido assumir, face a seus papéis, a atitude indiferente e superior que adotava anteriormente, nem de "se perder neles", ou, em outros termos, de abandonar toda vontade consciente. Do mesmo modo que a regra, para o comunista, deve ser de tratar toda questão, quer seja política, econômica ou social, segundo o critério intangível da liberdade humana comum; do mesmo modo que, numa assembléia, todo o indivíduo deve se transformar em um homem político, do mesmo modo o comediante deve fazer de todos os seus papéis, de todas as palavras que pronuncia, de todos os movimentos que executa, a expressão do ideal proletário e comunista...[17]

A segunda tarefa refere-se, naturalmente, à ação de propaganda e educação política das massas, em especial aquelas que "são ainda politicamente hesitantes ou indiferentes, ou que não tenham ainda compreendido que, em um Estado proletário, a arte burguesa e a maneira burguesa de "fruir a arte" não podem ser conservadas"[18].

Até abril de 1921, quando foi fechado por não obter alvará de funcionamento, o Teatro Proletário produziu seis espetáculos e percorreu com eles a periferia de Berlim. No início, Piscator trabalhou exclusivamente com operários no elenco, mas apenas enquanto não surgiram profissionais afinados com a ideologia da proposta. Para Piscator, o bom desempenho técnico do ator era fundamental para a eficácia política do teatro; a habilidade na caracterização da personagem concorria em muito para que esta, em cena, assumisse o "significado de uma função social". Piscator estabelecia uma distinção entre o *teatro profissional* e o *teatro leigo revolucionário*, atribuindo a cada um deles diferentes campos de atuação (alcance de penetração) junto ao público, bem como empregos diferenciados dos meios teatrais (de acordo com os objetivos específicos). No entanto, dá a ambos o mesmo peso, à medida que um e outro deveriam convergir para o teatro cultural proletário, o qual, "criadas as condições econômicas e políticas, constituirá a forma na qual (...) se há de manifestar a vida cultural da sociedade socialista"[19].

De fato, as diferenças entre o teatro profissional militante e as iniciativas auto-ativas são bastante tênues, em termos gerais. Por seus pressupostos teóricos e suas inovações cênicas, Piscator exercerá uma enorme influência sobre o teatro de agitprop que se desenvolverá na Alemanha no final da década. De certa forma, por seu postulado de que o teatro é uma arma de propaganda política e pelas características de algumas de suas montagens durante o período, Piscator pode ser considerado o iniciador do teatro de agitprop alemão.

Em 14 de outubro de 1920, como parte do seu programa de abertura, o Teatro Proletário apresenta *A Hora da Rússia*, peça em um ato escrita especialmente para a ocasião pelo dramaturgo húngaro

---

17. *Ibid*, p. 22.
18. *Ibid*, p. 22.
19. *Idem, Teatro Político*, p. 76.

Composição dos integrantes do grupo Os Tambores.

refugiado Lajos Barta, com a segura colaboração de todo o coletivo. Trata-se de um esquete de agitação no sentido mais estrito do termo. A estrutura do texto é linear, composta de uma sucessão de pequenas cenas, sem qualquer fio dramático condutor exceto por um raciocínio político lógico que se constrói ao longo da ação. As personagens são estereótipos, agrupadas em dois blocos em oposição (dominantes e dominados), sem qualquer traço de individualismo ou de heroísmo dominante. Elas representam categorias (operários alemães, proletários húngaros), grupos marcados por um destino comum (mulheres em luto, homens sem braço direito, fugitivos) e personificação de instituições e conceitos político-econômicos abstratos (o capital mundial, o oficial, o padreco).

Os dois grupos opostos não se confrontam em cena; suas entradas se dão em seqüência alternada, aparentemente sem o intuito de complementariedade. Na primeira parte, o bloco dos opressores se manifesta, recorrendo a um discurso de recorte semântico institucional:

> O CAPITAL MUNDIAL – Esmaguem as massas!
> O OFICIAL – Sim, tropas disciplinadas, canhões, bombas, metralhadoras, gás, produtos tóxicos!
> O PADRECO – Em nome do Senhor, que seu santo nome seja bendito!
> O DIPLOMATA – Evidentemente: a liberdade das massas poderá de fato significar o nosso e o vosso fim.
> O CAPITAL MUNDIAL: – O fim? Quem não está comigo está contra mim. Eu aniquilarei os meus inimigos.
> O OFICIAL – Sangue, sangue!
> O PADRECO – Em nome do Senhor![20]

A tônica desse grupo é a organização da repressão, a estratégia para a eliminação dos inimigos. A personagem O Diplomata, de certo modo ambígua, é quem alimenta com informações as outras personagens do bloco, relatando os acontecimentos políticos (os avanços da organização proletária, os sucessos da repressão política e econômica nos países), avaliando as causas e possíveis conseqüências dos eventos, e administrando as soluções.

No bloco dos oprimidos, o Operário Alemão atua como uma espécie de personagem central, permanecendo em cena e dialogando com as outras personagens que desfilam (literalmente) com suas desgraças. Enquanto estuda "as obras mais recentes" que lhe vão sendo entregues por um Professor de Sociologia, seus intercutores vão traçando um quadro da situação do proletariado internacional:

> PRIMEIRO OPERÁRIO – O que você está fazendo, camarada?

---

[20] Utilizamos para a análise a versão francesa da peça, *L'Heure de la Russie*, publicada em *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. IV, pp. 75-85.

> OPERÁRIO ALEMÃO – Eu estudo o socialismo. E você, camarada?
> OPERÁRIO – Eu entrego minha arma.
> OPERÁRIO ALEMÃO – Por que você entrega sua arma?
> OPERÁRIO – Assim exigem de mim, em nome da ordem mundial.
> OPERÁRIO ALEMÃO – Ah, sim?
> OPERÁRIO – Sim. (*sai*)
>
> (*O operário alemão continua a ler*)
>
> MULHERES EM LUTO – Nós somos as viúvas dos proletários.
> OPERÁRIO ALEMÃO – (*sobressaltado*) – Quem matou vosso marido?
> MULHERES EM LUTO (*continuando em sua marcha*) – O capitalismo mundial matou nossos maridos durante a guerra mundial.
>
> (*Saem*)
>
> (*O operário alemão quer continuar a leitura*)
>
> A VOZ DO PROLETARIADO RUSSO (*à distância, mas audível*) – Proletários do mundo inteiro, escutem esta voz!

Nessa segunda parte, o desfile das personagens oprimidas vai compondo uma curva ascendente, tensionada pelo acréscimo constante de informações – as conseqüências da guerra, a repressão e a tortura –, bem como pela intervenção paulatina da Voz do Proletariado Russo, secundada pela interferência de outros proletariados mais lúcidos:

> UM OUTRO PROLETÁRIO HÚNGARO (*entra, cego, em farrapos; ele tateia seu caminho com uma bengala*) – Eu fui torturado, minha irmã foi violentada diante de meus olhos, meu pai morto. Fui castrado, vazaram meus olhos, dez mil camaradas foram torturados, dez mil apodrecem nas masmorras. O proletariado húngaro está sendo exterminado. Mas, o que são os meus sofrimentos? O que representa o tormento de meu corpo e de minha alma? A idéia de libertação, a vitória do proletariado, o nascimento do novo mundo estão sendo sufocados sob o sangue derramado de nossos irmãos. Pois lá onde a revolução explode, o terror branco causa o pânico. Camaradas, não deixem aniquilar a Rússia!

A união pela defesa da revolução soviética como estratégia de autodefesa reúne, ao final, as massas ao lado do operário alemão que enfrenta o capital mundial e seus asseclas, fazendo-os saírem de cena. Sob os gritos de "Viva a Rússia Soviética!", "Irmãos, camaradas, univos!", o operário alemão recita os primeiros versos de *A Internacional*, que é cantada, em seguida, em coro, juntamente com o público.

Cenicamente, há poucas indicações de como teria sido apresentada *A Hora da Rússia*, exceto pelo destaque que o próprio Piscator dá à cenografia, que consistiu basicamente de um grande mapa da Europa dominando todo o fundo de cena, demarcado, pelas laterais, por barreiras pintadas com as cores dos países, sob duas grandes placas que indicavam, respectivamente, Leste e Oeste. A organização da movimentação de cena na segunda parte, a dos oprimidos, bem como a caracterização, física e simbólica, dos operários mutilados que desfilam suas desgraças pelo palco tem o tom de expressionismo[21].

De qualquer maneira, a encenação de *A Hora da Rússia* tem grande significação no contexto cultural da Alemanha da época porque introduz uma série de elementos inovadores como a inexistência de uma ação dramática (no sentido convencional) aliada à contemporaneidade jornalística do texto, à função didática da cenografia, ao apelo à participação intelectual do espectador (em detrimento de uma participação predominantemente emocional).

Para a sustentação econômica do Teatro Proletário, Piscator vai adotar o mesmo sistema de organização dos espectadores inaugurada pelo Freie Bühne: de cinco a seis mil sócios arregimentados junto às entidades de trabalhadores, o que garantiu a freqüência e o sucesso do ano de existência do Teatro (embora o balanço econômico não tenha sido satisfatório).

No entanto, e apesar de Piscator ser filiado à Liga dos Espartaquistas, a imprensa comunista da época viu com sérias restrições a sua proposta. Na edição de 17 de outubro de 1920, os críticos de *A Bandeira Vermelha*, órgão do Partido, censuraram a idéia de um teatro de propaganda: "A arte é uma coisa demasiadamente sagrada para que se possa dar o seu nome ao trabalho de propaganda!"[22]. Somente anos depois o Partido vai rever sua posição, embora continue mantendo uma certa reticência diante da militância do agitprop.

De qualquer modo, é graças ao apoio do Partido que Piscator vai poder concretizar a produção pioneira de uma *revista vermelha*, outra importante contribuição do diretor para a difusão do teatro de agitação e propaganda.

Na verdade, foram duas produções, seqüentes temporalmente, motivadas pela mesma intenção cênica, embora apenas a primeira possa ser considerada propriamente uma revista.

Para a comemoração das eleições do Reichstag, em 1924, a convite do PCA, Piscator organiza a *R.R.R. – Revista Clamor Vermelho.* Composta de 14 esquetes, a revista aborda a problemática do trabalhador alemão diante de suas lutas específicas e da campanha eleitoral. Piscator emprega aí os procedimentos tradicionais do cabaré e do circo – sátira musical, esquete humorístico, duo operístico, conjuntos ginásticos –, utiliza a projeção documental de diapositivos, propõe combinações criativas que vão desde a transformação do palco em um ringue de boxe, onde comediantes representando personalidades políticas locais disputam o jogo do poder – naturalmente, com a vitória final do comunista! –, até uma fantasia futurista na qual um marciano observa e interpreta, a seu modo, a luta de classes num país vizinho (a Terra).

---

[21] Jeanne Lorang compara essa "massa uniforme e anônima" à que aparece em *Gás*, de George Kaiser e ao desfile de mutilados que integra o sexto quadro de *A Transfomação*, de Ernst Toller. JEANNE LORANG, "Preludes a l'agitprop", in *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, p. 25.

[22] *Apud* ERWIN PISCATOR, *Teatro Político*, p. 55.

Apesar da estrutura fragmentada em esquetes, Piscator consegue dar à revista uma certa unidade interior. O primeiro fator dessa unidade encontra-se fora de cena: são duas personagens, um operário e um burguês, que abrem o espetáculo com uma cena na platéia e permanecem como comentaristas da ação, estabelecendo um elo entre a platéia e o que ocorre no palco[23].

Outro fator de ligação entre uma e outra cena é o jogo de opostos introduzido pelo diretor: pela contraposição do sério e do cômico, pelo contraste entre a problemática da burguesia e da classe política, de um lado, e do proletariado, de outro, Piscator vai construindo junto com o espectador um raciocínio político global. Esses dois fatores de unidade, portanto, desempenham também uma função predominantemente didática.

Ocasionalmente, o vínculo entre as cenas é também temático, um esquete complementando, por semelhança ou oposição, o esquete anterior. Assim, após uma sátira musical sobre a luta dos trabalhadores pela jornada de oito horas, sucede-se uma cena de acidente de tranvia, provocado justamente pelo excesso de trabalho do condutor; após uma caricatura grotesca da campanha eleitoral dos candidatos burgueses, vem a cena da condenação de um candidato comunista, julgado por agitação, acompanhada pela projeção de diapositivos sobre as prisões do Estado, ao som de uma marcha fúnebre[24].

Segundo depoimento do próprio Piscator, a montagem de *R. R. R.* teve o papel de popularizar a *revista vermelha* e estimular a formação de muitos grupos de agitprop que adotaram predominantemente essa forma.

No ano seguinte, Piscator começa a preparação de um grande espetáculo de massa – uma *revista histórica* –, por encomenda do Centro Cultural dos Trabalhadores, para celebração do solstício de primavera. O evento programado lembra a macroprodução das *instzenirovki* russas (que Piscator havia tido a oportunidade de presenciar quando de sua viagem à URSS): um extenso painel relatando a história da humanidade da perspectiva de seus marcos revolucionários, de Espártaco à Revolução Russa, e, de quebra, quadros didáticos que compusessem "um extrato de todo o materialismo histórico"[25].

Esse projeto não chegou a se concretizar porque surgiram discussões a respeito dentro do Centro Cultural e Piscator acabou aceitando novo convite do Partido para organizar a comemoração do aniversário do mesmo. Dada a exigüidade de tempo – apenas três semanas –, a direção do Partido concordou com a sugestão de Piscator de destacar uma parte do projeto anterior e desenvolvê-la independentemente.

---

[23] Piscator se refere a essas duas personagens como inspiradas no *compère* e na *commère* da opereta clássica. ERWIN PISCATOR, *Teatro Político*, p. 74.

[24] JEANNE LORANG, *op. cit.*, p. 27.

[25] ERWIN PISCATOR, *Teatro Político*, p. 80.

Assim, o painel histórico ficou restrito à Alemanha, do período inicial da Grande Guerra à onda de repressão que culminou com o assassinato dos líderes Liebknecht e Rosa Luxemburgo. O título da peça ficou sendo *Apesar de Tudo*, frase final do último discurso de Liebknecht publicado pela imprensa.

O resultado foi um conjunto de 23 cenas, organizadas segundo uma evolução cronológica, pontuada por 14 datas historicamente significativas. Dos 2000 colaboradores previstos para o projeto inicial, foram necessários cerca de 200 para viabilizar a realização da versão reduzida. Na organização do espaço cênico, Piscator introduziu o *praticável*, constituindo um conjunto de rampa, escadas e plataformas sobre um disco giratório.

O grande complemento desse cenário polivalente e funcional, despido de qualquer elemento decorativo, foram as projeções de filmes e diapositivos. Piscator já vinha ensaiando a utilização de projeções desde a montagem de *Bandeiras* (1924). Nesta peça, no prólogo, usou diapositivos de fotografias das personagens reais que iam sendo representadas no palco; durante a peça, utilizou projeções de textos como elemento de ligação entre as cenas. Em *Apesar de Tudo*, além das fotografias, o diretor introduz, pela primeira vez em suas produções, o cinema documentário, mostrando cenas da Guerra[26].

O caráter documental do espetáculo revela-se também pela presença, em cena, de personagens "reais", membros do governo da época, e pela própria organização do texto. Em vários momentos, principalmente nas cenas historicamente referenciadas, predomina a montagem de excertos de documentos, de pedaços do noticiário da imprensa da época, de trechos de discursos.

A idéia de montagem é mesmo a tônica do espetáculo, tanto em suas partes quanto em seu todo, tanto pela colagem de fragmentos documentados da história presente quanto pela combinação orgânica de cena e imagem, de ação teatral e registro fílmico. Repetindo o mesmo esquema utilizado em *R. R. R.*, Piscator obtém dessa contraposição de elementos um resultado de grande densidade dramática, que reforça o impacto emocional provocado pelas imagens chocantes da Guerra.

O trabalho de criação do espetáculo, segundo Piscator, foi resultado de um processo coletivo, da interação constante entre todos os participantes:

---

[26] A evolução dessa pesquisa levaria à produção de cenas filmadas especialmente para a montagem, o que ocorreu em *Dilúvio*, de Alfons Paquet, encenado por Piscator em 1926 no Cena Popular.

> Com o manuscrito nasciam, ao mesmo tempo, as construções cênicas e a música, enquanto, em comum com a direção artística, renascia o manuscrito. Em muitos lugares do teatro, simultaneamente, arranjaram-se cenas, antes mesmo de lhes estar determinado o texto[27].

Para Piscator, esses primeiros anos de atividade em Berlim foram o laboratório durante o qual ele amadureceu alguns dos principais preceitos, teóricos e formais, do teatro político contemporâneo. Essas três produções, em particular, tiveram grande repercussão, não só junto ao público operário que afluiu em massa para assisti-las, mas também sobre todos os militantes que descobriam no teatro um modo de participação ativa sobre a realidade dada.

Por essa época, já começa a haver uma pequena efervescência de grupos trabalhando com propostas de um teatro político voltado para a massa proletária, com intervenções de rua.

Em 1927, surge o primeiro grupo significativo de agitprop – O Porta-Voz Vermelho –, fundado por Maxim Vallentin e integrado por membros da Juventude Comunista. No final desse ano, excursiona pela Alemanha o grupo soviético Blusa Azul, realizando cerca de 100 apresentações para um público estimado em 500 000 espectadores. Após sua partida, dezenas de grupos se formam segundo o seu modelo e passam a atuar pelos principais centros urbanos do país.

Até 1933, a Alemanha, e em especial Berlim, se tornará o principal centro de teatro de agitprop da Europa, com centenas de grupos em ação, entre os quais, os de maior renome, se incluem Porta-Voz Vermelho, Foguete Vermelho, *Wedding* Vermelho[28], Forja Vermelha, Ratos Vermelhos, Blusas Pardas, Rebitadores, Ritmo e Tambores.

CARACTERÍSTICAS E FORMAS DO AGITPROP ALEMÃO

Se a Cena Popular inaugura, no final do século anterior, uma tradição de teatro popular vinculado à Social-Democracia, será o Partido Comunista o principal promotor das atividades de agitação e propaganda que predominam a partir de 1925. Após o patrocínio dos espetáculos de Piscator, e derrubadas as primeiras barreiras de preconceito, o PCA vai se lançar em uma intensa campanha de base. O teatro de agitprop, então, receberá um grande impulso, principalmente a partir de 1928[29], quando o Partido passa a controlar a UATO (União Alemã de Teatro Operário, fundada em 1906). Em 1930, as resoluções da 1ª Conferência de UITO, em Moscou, dispõem explicitamente:

---

[27] ERWIN PISCATOR, *Teatro Político*, p. 80.

[28] Refere-se a um bairro berlinense.

[29] Nas eleições desse ano, os comunistas e os socialistas-democratas, juntos, obtêm 42% das vagas do Reichstag (Câmara dos Deputados).

> Nas circunstâncias concretas, modernas, dos países capitalistas, a melhor forma, a mais eficaz de teatro operário revolucionário é a dos grupos de agitprop, que oferecem a possibilidade de levar amplas camadas de trabalhadores a colaborarem com a redação, a elaboração artística e a representação de peças político-revolucionárias. Os grupos de agitprop podem trabalhar com problemas políticos atuais. Eles são extraordinariamente elásticos e se adaptam facilmente às condições de vida e de trabalho dos países capitalistas. Eles utilizam para seus fins propagandistas a empresa, a rua, as praças, as cervejarias e os cafés e se servem (...) de todas as variedades de arte cênica: revistas políticas, declamações de massa, cenas curtas... etc.[30].

Para as condições alemãs, as resoluções da UITO (da qual, aliás, o PCA foi um dos principais inspiradores) servem com excepcional precisão. Disputando o espaço com o Partido Social-Democrata, o PCA tenta capitalizar para si o trabalho dos grupos de teatro de agitprop, buscando alcançar a hegemonia política do movimento.

Na primeira fase do movimento organizado, em princípios de 1929, a tendência do PCA é nitidamente dirigista. O principal instrumento de condução e difusão do trabalho agitpropista é a revista *Porta-Voz Vermelho* (*Das rote Sprachrohr*), publicação que leva o nome do grupo pioneiro, fundado por Vallentim, sob a inspiração direta do Partido. A revista orienta sobre os temas que devem ser trabalhados, segundo o calendário revolucionário e oferecendo material para pesquisa[31]. Ainda são poucos os grupos, que atuam em condições restritas, sem grande alcance maciço.

Ao longo de 1929, o controle do Partido sobre a produção agitpropista tende a se amainar, abrindo espaço para uma maior autonomia de organização, maior liberdade na escolha de temas e de formas de representação. Para o final do ano, começa o período de expansão do agitprop, com a multiplicação dos grupos e a incorporação de novos públicos, sob o estímulo das palavras-de-ordem: "Para as fábricas. Para as massas". Os grupos devem se submeter às seções da Oposição Sindical Vermelha (RGO) das unidades fabris onde atuam e, por outro lado, buscar ampliar os espaços alternativos para suas intervenções.

Se 1930 é o ano de ouro do agitprop alemão, é também o marco inicial da derrocada das forças de esquerda e da ascensão irreversível do Nacional-Socialismo. Nesse ano, a Social-Democracia encerra um longo período de controle político do Estado e a crise da democracia parlamentar culmina com as eleições de setembro nas quais o Partido Operário Nacional-Socialista Alemão (NSDAP), sob condução de

---

[30] *Apud* PHILIPPE IVERNEL, "La problématique des formes dans l'agitprop allemande ou la politisation radicale de l'esthétique", p. 57.

[31] Outra publicação importante para o movimento é a *Cena e Filme Operários*, surgida em 1930 da fusão de duas outras revistas, anteriormente publicadas pela UATO e pela Associação pelo Filme Proletário.

Adolf Hitler, obtém maioria, passando de 12 para 107 deputados, enquanto o PCA conquista 77 cadeiras. Daí, até 1932, quando o movimento agitpropista se retrai definitivamente, vamos assistir a um acirramento das oposições políticas – com o PCA voltando as costas para a Social-Democracia, que enquadra no rol de seus "inimigos" ao lado do NSDAP – e a um aumento da repressão para-militar pelas mãos nazistas.

Durante o auge do ativismo, a orientação do Partido para os grupos de agitprop é a de abrir-se para outras camadas da população, especificamente as classes médias duramente atingidas pela crise econômica, visando educá-las e formá-las politicamente. A tarefa pressupõe uma reorientação para formas mais longas que sustentem um tratamento mais didático dos temas políticos gerais. O modelo oferecido é o da peça dialética[32].

Com a oficialização da repressão ao agitprop, através de decreto proibindo apresentações em lugares públicos e durante atos políticos (abril de 1931), os grupos vêem-se diante de um impasse: se, por um lado, se lhes exige um desempenho mais elaborado, por outro, as condições objetivas de existência são de alto risco. Muitos grupos não resistem a esse período conturbado e outros retornam a velhas formas de teatro operário, indício da falta de preparo técnico e ideológico para responder às novas diretrizes.

Agravando as dificuldades dos grupos, a revista *Porta-Voz Vermelho* passa a sofrer descontinuidade por motivos alegadamente de ordem financeira, culminando com a edição de apenas dois números durante o ano de 1932. Por essa data, o agitprop já perdeu praticamente todo seu vigor, espacialmente acuado, politicamente clandestino. Resta apenas o trabalho militante nas fábricas, junto às células do Partido e às representações da oposição sindical. Nas ruas, os grupos que ainda aí se aventuram, procuram formas indiretas de atuação, como o *teatro invisível* (do qual falaremos mais adiante).

Na sua metodologia, o agitprop alemão segue o modelo e a influência soviéticos. Os grupos são constituídos basicamente por jovens trabalhadores militantes do PCA e da União da Juventude Comunista (KJVD), e funcionam como núcleo de educação e formação política. O trabalho é predominantemente coletivo, nos moldes clássicos do auto-ativismo; predominam as formas curtas e são utilizados tanto os gêneros já consagrados quanto tradições populares e procedimentos modernos.

---

[32] O exemplo que pode ser utilizado é o da montagem de *Pelo Poder dos Sovietes*, realizada pelo Porta-Voz Vermelho, em outubro de 1930. Sobre a peça, refere-se assim o boletim da UITO: "O que é novo aqui: não se oferece apenas extratos da realidade. A cena se torna apresentação alternada, viva e dialética de relações sociais, de contrastes sociais...". A revista *Linkskurve*, por sua vez, considera a montagem da peça "um estádio de transição entre a *troupe* de agitprop e uma nova forma de teatro proletário". *Apud* Phillipe IVERNEL, *op. cit*, pp. 59-60.

Das formas já institucionalizadas na URSS como produção original do agitprop, os alemães desenvolvem principalmente o esquete de agitação – resultado de uma produção dramatúrgica coletiva melhor estruturada que a soviética –, assimilam a tradição do cabaré e da revista e incorporam também o jornal-vivo, ainda que em menor escala. De inédito, desenvolvem a *dança coral*, experiência de movimento de base comum (embora com evolução diferenciada) ao trabalho corporal ginástico soviético. No geral, são privilegiadas as formas de expressão coletivas que, além da dança coral, têm seu melhor exemplo no *coro falado*, uma das primeiras e mais típicas formas do agitprop alemão, semelhante à tradição polonesa e romena, e que foi muito utilizada pelos movimentos vinculados à Social-Democracia[33].

Do mesmo modo que na URSS – como na maioria dos países –, o movimento de agitprop sai para a rua sem que haja uma dramaturgia específica pronta para ser apresentada. Nesse sentido, o coro falado, além de ser uma forma conhecida, apresenta a vantagem de possuir uma estrutura simples, facilmente preenchível por textos pouco sofisticados, copidescados de documentos e dos noticiários. O que mais se ressalta é o ritmo, o conjunto e a combinação de fala e gesto.

O coro falado apresenta uma evolução semelhante à que, nas origens do teatro, resultou na tragédia coral ditirâmbica (e, posteriormente, na tragédia clássica grega): primeiramente, o conjunto cinde-se em duas partes, configurando o diálogo; depois, dessas partes destaca-se um segmento ou indivíduo (correspondendo ao protagonista da tragédia arcaica) que dá desenvolvimento a ações independentes.

A evolução dessa estrutura em direção a uma maior complexidade obedece a uma alteração no modo de atuação dos grupos, visando atender um público mais amplo, não militante, para o qual se faz necessário um esforço explicativo. Assim, as cenas independentes, destacadas do conjunto coral, configuram *cenas-relâmpagos* que, evolutivamente, desembocam no sainete.

Por outro lado, essa evolução estrutural coincide com o amadurecimento dos processos de criação coletiva dos textos. Um levantamento feito em 1930 pela revista *Porta-Voz Vermelho* indicava que, de 50 grupos, 35 produziam suas próprias peças e 13 trabalhavam com um escritor, alguns dos quais profissionais[34].

---

[33] O PCA também criou seu coro falado em 1922, agregado ao Comitê Central, quando essa forma de expressão ainda não havia sido encampada pelo agitprop.

[34] *Apud* Pia LE MOAL-PILTZING, "Esthétique et agitation", p. 209 (nota nº 14).

Cena de um esquete antifascista.

A revista *Porta-Voz Vermelho* foi sempre o principal veículo de estímulo à produção de textos de modo coletivo, com a participação de todos os membros do grupo e não apenas de um ou outro mais dotado. Na base dessa preferência, subsiste uma idéia conceitual: os participantes não devem se tornar "especialistas" (como no teatro burguês), mas "agitpropistas", o que pressupõe, antes de tudo, uma vinculação política do indivíduo com o trabalho no seu todo. Portanto, a educação política do grupo deve ser priorizada e é pela análise política que deve começar qualquer produção.

Em um editorial da revista, de maio de 1929, as questões relativas a essa produção coletiva são tratadas fundamentalmente a partir da perspectiva da relação do grupo com o material político que o cerca, colocando as dificuldades de ordem técnica na conta da inexperiência (portanto, sanáveis à medida que amadurece a prática). Aos que poderiam argumentar sobre o quê escrever, a resposta é simples:

> ...basta, de fato, abrir os olhos e os ouvidos, prestar um mínimo de atenção à vida política e se encontrará material a rodo. A vida toda, em particular a política, não é senão uma sucessão de cenas. Basta estender a mão, agarrar isto ou aquilo, apimentá-la com espírito, acrescentar-lhe nossa opinião, tirar dela as conseqüências, e temos o que é preciso[35].

Dessa observação aguda e crítica da realidade, o próximo passo é a experimentação cênica do material recolhido e só por fim a escritura do texto. Esse esquema era, de fato, o mais utilizado pelos grupos que optavam pela produção própria. No depoimento de Erich Mirek, ex-militante do grupo Porta-Voz Vermelho, esse processo de criação pode ser apreendido em seus detalhes:

> O coletivo estava na base de todo o trabalho, desde a elaboração do texto, da música (...), do cenário, da encenação, até o próprio jogo: o operário-ator era, ao mesmo tempo, cantor, dançarino e comediante; cada qual aprendeu a tocar um instrumento (...); não havia mais nem vedetes nem ditadura do diretor. O programa era estabelecido de acordo com os eventos sociais ou políticos do momento... O grupo retomava nas cenas esses problemas cotidianos; sempre que se deslocava para o interior, na zona rural, enviava duas ou três pessoas como exploradores para efetuar uma pesquisa, no local, sobre os problemas de lá...
>
> Assim que a linha diretriz fosse fixada, cada ator tinha a seu encargo documentar-se sobre seu próprio papel, de informar-se sobre as questões tanto de ordem política, quanto econômica ou social (pela leitura de jornais, de brochuras políticas...); todas essas questões eram discutidas, a seguir, no curso dos ensaios. O grupo dispunha, também (...) de um jornal-mural onde estavam fixadas as indicações de leitura, as sugestões referentes ao jogo, as proposições de cena, os resultados dos trabalhos preparatórios. Os membros do grupo elegiam, então, uma comissão encarregada de estabelecer um plano a partir do material obtido; ele era discutido pelo conjunto dos participantes. A partir desse conteúdo já de-

---

[35] "Comment construit-on une scéne", in *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. IV, p. 42.

> terminado, o grupo começava a improvisar, exprimindo-se com naturalidade e simplicidade em termos de linguagem e de movimento. Alguém estenografava o texto. (...) As habilidades de cada um contribuíam, assim, para realizar o trabalho planejado. Os problemas que eram colocados com maior freqüência concerniam aos métodos a serem empregados para exprimir o conteúdo da maneira a mais surpreendente, a mais expressiva: encontrar os meios artísticos os mais adequados[36].

Essa produção coletiva era organizada em um conjunto (programa), combinando-se os diferentes produtos – sainetes, coros falados, canções, cenas curtas etc... –, aos quais se acrescentavam com freqüência outros textos de fontes diversas. Essa estrutura heterogênea – tal como empregada por Piscator nas produções anteriormente mencionadas – mantém relação com formas tais como o jornal-vivo e o cabaré. São estruturas potencialmente significantes, ou seja, a própria organização relacionada de suas partes produz um conjunto politicamente significativo.

Os objetivos políticos, mediados pela prática, ditavam ao grupo a melhor maneira de montar seu programa, criando uma organização que acabava sendo característica daquele grupo. Os Ratos Vermelhos, por exemplo, organizavam seu programa em três partes: mantinham como estrutura fixa, na abertura, o canto de entrada seguido de cenas curtas; os esquetes mais fortemente satíricos marcavam o fim da segunda parte, e a dramatização de versos e os esquetes cômicos compunham a última parte, que se encerrava com uma manifestação agitatória. Outro grupo, Os Tambores, dividia o espetáculo em duas metades: a primeira abria-se com uma seqüência de cenas curtas independentes, recuperando a história do movimento socialista, seguindo-se peças de um ato ou representação de cenas extraídas de obras de autores consagrados (Sinclair, Tolstoi, Gorki) e terminando com a encenação de poemas e trechos em prosa de autores nacionais; para a segunda parte, sobravam os números de paródia, sátira e humor[37].

Cenicamente, os grupos trabalhavam com recursos mínimos, seguindo a mesma filosofia estética e funcional do agit soviético. Um telão de fundo, um cortinado ou mesmo nenhum elemento de ambientação; acessórios simples, simbólicos, em cartão ou outros materiais práticos e baratos, que eram agregados a figurinos funcionais, geralmente os populares uniformes-padrão:

> ...o uniforme de operário azul escuro, que podíamos transformar com a ajuda de alguns acessórios (colarinho, insígnias, cinturões...), acessórios simbólicos que permitiam estereotipar as personagens: o chapéu-coco e o relógio do capitalista,

---

[36] Françoise LAGIER, "Interview d'Erich Mirek", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*, vol. IV, pp. 37-38.

[37] Philippe IVERNEL, *op.cit.*, p. 59.

> o cassetete do policial..., as máscaras, faixas, bandeirolas e cartazes onde estavam escritos os *slogans* revolucionários, as estatísticas[38].

Todo o material de cena necessário para uma hora de espetáculo era acondicionado pelo grupo Porta-Voz Vermelho em uma mala, um saco de viagem e uma caixa de chapéu:

> ...no que concerne ao número de acessórios, não nos impusemos nenhuma restrição. Mas impusemos uma certa dimensão, necessária para maior clareza e também em função das características de nosso jogo: nós aumentamos a maioria de nossos acessórios para além de suas dimensões normais.
>
> Vamos revelar um segredo: nossos acessórios não possuem espessura – mesmo a bengala, o cachimbo ou mesmo os objetos de toucador... Tudo é construído em plaquê ou cartão. (...) E, quando um objeto, tal como a casa ou a espada, não couber dentro da mala, nós o cortamos em dois ou em quatro e o guarnecemos de dobradiças. (...) Mais uma observação: não tenham medo de utilizar a pintura! Dêem ao olho o que lhe agrada[39].

Paralelamente ao desenvolvimento da dramaturgia, os grupos trabalharam também coletivamente a criação dos cantos e músicas, fundamentais na organização dos espetáculos. Além de utilizar a música para pontuar os momentos mais significativos da representação, cada grupo possui o seu canto-de-identificação, canto que é a marca política do conjunto e que ele utiliza para arregimentar o público e abrir os espetáculos. Muitas vezes, esses "cantos de luta" ganham o domínio público e se tornam instrumento de manifestação coletiva nas campanhas políticas travadas na rua, contra o sistema e a repressão.

Embora às vezes haja compositores profissionais trabalhando junto às *troupes* – é o caso de Hans Eisler, colaborador de Brecht, que atuou durante anos com os grupos agitpropistas –, muitos deles elaboram suas próprias canções. O processo de criação é simples, surge do ritmo do próprio texto. Já no nº 1 da revista *Porta-Voz Vermelho*, aparece a descrição de uma experiência de composição coletiva:

> ...Do mesmo modo que a finalidade de um canto de combate é a de ser cantada pelos combatentes e não pelo indivíduo, é também natural que seja o coletivo que crie a canção. Nós procedemos da seguinte maneira: cada um fez um mergulho no texto. Um de nós colocou-se ao piano, os outros trataram de recitar o texto de uma maneira que estivesse de acordo com o conteúdo e com intensidade; deveríamos tentar fixar a melodia do texto a partir das palavras e frases que compreendêssemos. Um texto não é bom senão à medida que é a melhor, a mais precisa, a mais concisa expressão de uma reflexão.
>
> O texto possui, agora, um ritmo determinado e uma melodia apropriada que se desprende naturalmente na dicção concentrada e adequada[40].

---

[38] Françoise LAGIER, *op.cit.*, p. 38.

[39] "Les bagages de la troupe", in *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. IV, p. 40.

[40] "La composition des chants de combat", in *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. IV, pp. 52-53.

O grupo O Porta-Voz Vermelho empregou processo coletivo semelhante durante a montagem de *Pelo Poder dos Sovietes*:

> ...na primeira metade e na segunda parte, nós empregamos unicamente as melodias russas, as três melodias da terceira parte foram compostas por nós: que fique bem claro, não por um compositor do grupo mas coletivamente por todos nós. Rompemos, por primeira vez em nosso trabalho, com a composição isolada. Nós nos colocamos ao redor do piano e declamamos o texto da canção até que cada um sentiu um elemento qualquer de melodia. Foi então que explodiram os gritos de guerra de peles-vermelhas!
>
> Pobre do camarada que se encontrava ao piano! Alguém queria subir o tom de certa passagem, um outro dizia que, absolutamente, era necessário abaixá-lo etc. Se o camarada não apreendesse imediatamente o que se pretendia, todo o bando se atirava ao piano: cada um tentava fazer uma demonstração, tivesse ou não uma vaga noção de piano.
>
> ...Uma vez acalmada a excitação, tão logo alguns camaradas, muito cansados e bastante roucos, não puderam mais fazer tanto banzé, o trabalho se tornou mais sistemático. Ensaiamos várias vezes as sugestões de cada um, e eis que, após duas horas de trabalho, nós havíamos encontrado uma melodia, da qual nos sentimos orgulhosos até agora, pois ela é "carne da nossa carne"![41]

Quando o processo de criação não é original – seja de autor ou coletivo – utiliza-se o recurso de adaptar novos versos a árias populares.

A importância da recitação e canto corais, na Alemanha, não se restringe a sua inclusão nos espetáculos de teatro; eles adquirem força de expressão em si mesmos. Eisler tinha um projeto de "agitpropizar" o canto coral, formando grupos volantes a partir dos corais já existentes. Eles atuariam também conjuntamente com as *troupes* de teatro nos locais costumeiros.

Do mesmo modo que os agrupamentos corais eram alvos de propostas como essa, a dança, enquanto expressão autônoma, também ganhou um conceito novo de criação coletiva.

Desenvolvida a partir do trabalho pioneiro de Rudolf Laban, a dança coral teve grande difusão no meio das organizações proletárias. Fundados no princípio de que a educação corporal dos operários era também instrumento de sua organização expressiva, os *coros movimento* desenvolveram a pesquisa do movimento espontâneo e processos de criação coletiva a partir da exploração de temas inspirados na natureza ou no repertório gestual cotidiano.

A dança coral também integrou-se ao agitprop: ou como representação coreográfica dos textos narrados, ou como programa exclusivo, sem utilização da palavra e, em geral, sem grandes recursos de figurinos e acessórios (embora eventualmente utilizassem máscaras).

Da pesquisa do movimento espontâneo e natural, o trabalho culminava na formalização de uma gestualidade fortemente simbólica, que permitia ao público "decodificar" as coreografias e recompor o seu "conteúdo". As dinâmicas de movimento adquiriam, assim, significados: movimentos leves, saltitantes, identificavam idéias de liberdade e alegria; movimentos ritmados, diretos, lembravam o contexto das fábricas e máquinas; os conjuntos harmônicos se constituíam em expressões simbólicas de união e de luta, e assim por diante.

---

[41] "La troupe Le Porte-Voix Rouge parle de son montage scenique 'Pour le Pouvoir des Soviets' ", in *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. IV, p. 52.

O repertório específico das danças corais agitpropistas era retirado dos temas políticos gerais: a luta de classes, contra o poder e a exploração, pela libertação das massas oprimidas. Da descrição de Werner Kohler, referindo-se a uma apresentação de um coro em movimento sob a coordenação de Jenny Gertz e Ilse Loesch, podemos ter uma idéia do alcance político dessas manifestações, cuja força expressiva não conseguia burlar a vigilância e a ação policiais[42]:

> Em Weissenfels, à nossa chegada, a polícia já se encontrava na sala. O público se apressava, curioso de ver o que se iria passar; acompanhava nossas danças com interesse. Durante as primeiras danças, em grupos ou solos, anunciadas por títulos sem significação como "jogo do sol", os policiais, visivelmente, não sabiam o que fazer diante desses movimentos sem palavras, unicamente sustentados por uma bateria. (...) Foi um sucesso até o entreato; pudemos dançar sem sermos molestados nem proibidos.
>
> Na retomada, o grupo se põe a dançar uma visão horrível, sob o ritmo provocante da bateria: "A guerra". Os gritos das mulheres ressoam: "Meu filho!"; jovens cambaleiam e caem, gritando "O gás!". Ou então, ficam mudos. Segue-se o canto da Revolução. As massas se distinguiam por seus capotes escuros, os opressores estavam vestidos de uma cor laranja provocante e portavam apenas um acessório, uma braçadeira preta, branca e vermelha.
>
> A cena se desenrolou assim: uma sublevação das massas é sufocada no nascedouro e os chefes revolucionários são isolados, sendo enviados para os trabalhos forçados (três grupos evoluem sobre o palco: com ar triunfante, os exploradores empurram os chefes operários à frente; estes avançam curvados, a fronte quase tocando o solo, as mãos cruzadas nas costas; um dançarino contém o terceiro grupo formado pela massa de operários desejosa de proteger seus chefes). Depois, assim que os exploradores parecem ter desaparecido, as massas se erguem contra a corvéia, se reúnem, acreditando terem vencido, e festejam a vitória cantando a *Marselhesa*. Mas, os inimigos ressurgem no meio da massa desunida, dispersa. Continua a corvéia e os vencedores triunfam com uma dança cheia de arrogância e brutalidade. Apesar de tudo, a massa se levanta ainda uma vez do chão, formando, desta vez, um bloco sólido, severamente ordenado. Assim, pode resistir ao novo assalto da reação encolerizada melhor do que havia conseguido antes em grupos dispersos; com passos firmes, ao canto da *Internacional*, a massa operária unida persegue seus opressores; estes se defendem desesperadamente, mas são irremediavelmente vencidos e enxotados do palco. Era claro. O público reagiu com entusiasmo...
>
> ... Os aplausos explodiram ao mesmo tempo que ressoou o silvo do apito: "A reunião está dissolvida!"[43]

---

[42] W. Kohler é antigo membro do coro em movimento de Halle. O espetáculo a que se refere foi apresentado em diferentes lugares durante a campanha eleitoral do PCA em 1933. Algumas semanas após a apresentação em Weissenfels, as duas coordenadoras do grupo foram presas.

[43] *Apud* Françoise LAGIER, "Danse et politique gestuelle de l'agit-prop allemande", in *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. III, pp. 83-84.

Coro falado do grupo Porta-Voz Vermelho.

À parte o movimento recriado, os grupos utilizavam vários outros recursos de movimento para compor suas coreografias: parodiavam estilos de danças consagrados e exercícios ginásticos, incluíam elementos de danças folclóricas, utilizavam a pantomina, procedimentos farsescos e todo repertório gestual e de movimento que fosse necessário para explicitar seus objetivos.

A aceitação das soluções de natureza coral junto aos grupos de agitprop pode ser compreendida pelas vantagens que essa modalidade apresenta, considerando o contexto do movimento cultural operário: em primeiro lugar, por se tratar de militantes pouco afeitos à produção artística e ao contato com platéias, as expressões corais permitem que o indivíduo ganhe confiança no seio do grupo, ficando mais à vontade do que em exposições individuais e, portanto, se desenvolvendo com menos inibições. Em segundo lugar, o coro tem uma função de exemplaridade: o grupo, na sua expressão coletiva, torna-se ele próprio exemplo de ação conjunta integrada, símbolo de solidariedade e organização na conquista de objetivos comuns. Por fim, há também uma vantagem de ordem cênica: pretendendo alcançar grandes massas de público, a manifestação coral permite ao grupo ampliar o gesto, a fala, a intenção, de modo que seu discurso tem maior chance de ser apreendido.

De um modo geral, o agitprop alemão e o soviético guardam inúmeras semelhanças, nas suas formas e no seu modo de produção. A principal diferença reside no contexto, e, conseqüentemente, nas estratégias de ação.

Inserido num ambiente hostil, o agitprop alemão, a exemplo de outros países capitalistas, difere do soviético por suas características de oposição e resistência. Constantemente pressionado pelas contingências e perseguido pela repressão, o agitprop acaba até mesmo por incorporar a convivência com a ação policial como tema de apresentação de alguns grupos. O Blusas Vermelhas, por exemplo, descreve, em um artigo intitulado "Meios de Defesa do Proletariado", uma apresentação didática realizada com o objetivo de orientar os operários sobre os direitos e os procedimentos frente à arbitrariedade policial, usando como trama a invasão de uma reunião de célula em uma fábrica[44].

O próprio agitprop aparece várias vezes mencionado no texto de esquetes que os grupos levam para a rua, indicando, através de um recurso metalingüístico, o elo orgânico que une grupo, militância e agitação cênica. A primeira parte do *agitki Revista vermelha de 15 minu-*

---

[44] Felix HALLE, "Moyens de défense du prolétariat", in *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. IV, pp. 44-45.

tos[45], que o grupo germano-americano Prolet Buhne apresentou na I Espartaquíada em New York, é dedicada a uma louvação do agitprop. Os onze atuantes, alinhados de frente, se sucedem na recitação do texto, marcando o início da fala com a exclamação "Agitprop!":

Contra a fome e a destituição –
Teatro de revolução –
Despertar as massas para o combate –
É a luz dos operários –
Nas ruas e às portas das fábricas –
Em todos os Estados Unidos –
E os patrões tremem de medo –
Pois o dia dos trabalhadores se aproxima –
Contra os socialistas amarelos –
Contra os pregadores e os fascistas –
Contra o terror policial e a exploração –
Contra a imprensa mentirosa e a miséria –
É o estrondo do canhão –
É a guerra de classes –
Traz o ruído da batalha –
Constrói a frente revolucionária –
Fulmina a mão de aço do patrão –
Defende a União Soviética, a pátria dos operários!

Todos: AGITPROP![46]

Esse esquete sintetiza bem o agitprop mais combativo, com seu clima e seus temas, de um período no qual ainda era possível se expor abertamente ao público[47].

Na Alemanha, até meados da década de 30, todas as experiências desse tipo de agitprop se encontram suplantadas pelas condições políticas adversas. A partir de 1932, os episódios políticos se sucedem rapidamente, marcando o avanço progressivo do nacional-socialismo e culminando com a condução de Hitler ao posto de chanceler (1933). Nesse mesmo ano, a pretexto de combater o terrorismo, após o incêndio do Reichstag, supostamente ordenado pelo PCA, Hitler desfecha um duro golpe nas organizações de esquerda, decretando a suspensão da imprensa operária e marxista, proibindo as atividades políticas dos partidos de oposição e impondo o estado de emergência. Como pano de fundo, a repressão cada vez mais organizada e violenta das forças pára-militares nazistas.

---

[45] A revista tem ao todo cinco pequenas partes, cada uma titulada: I. Agitprop, II. 15 minutos, III. O que é a União Soviética?, IV. O capitalismo e seus valetes, e V. Pela União Soviética.

[46] Utilizamos a tradução francesa da peça, publicada em *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. IV, pp. 215-24.

[47] Embora possa parecer inadequado o exemplo de uma produção americana em uma análise que concerne essencialmente ao agitprop alemão, isso se justifica pelo fato de que este texto, em particular, representa, melhor que qualquer outro exemplo disponível, a síntese de linguagem que pretendemos apresentar. Portanto, não se trata mais do agitprop alemão, especificamente, mas do agitprop de características de oposição à situação política no qual se insere.

Ainda assim, em termos de agitprop, ocorrem aqui e ali algumas tentativas de resistência, que geralmente acabam com a prisão dos militantes. O Porta-Voz Vermelho se mantém, mesmo na ilegalidade, até 1936, quando vários de seus membros são presos e outros partem para o exílio. Alguns grupos buscam formas camufladas de atuação, procurando driblar a vigilância policial. Chamam a essa forma *teatro indireto*.

Nessa modalidade de ativismo, não é dado nenhum indício de que o que está ocorrendo é uma representação. O teatro, aqui, se despoja de toda e qualquer forma visível (daí o nome de *teatro invisível*), para tornar-se apenas ação.

Quando um membro do grupo "desmaia" numa estação de metrô e em torno dele arma-se uma discussão sobre a problemática econômica e o desemprego, discussão essa provocada e alimentada por outros membros do grupo, que, ao final, defendem o programa do Partido Comunista, o suposto "espectador" deixa de ser parte do jogo teatral e passa a ser "testemunha", não intencional, de um fato supostamente verídico. O teatro, aqui, cede passo a uma forma subliminar de propaganda.

As táticas do teatro indireto são sempre muito simples e semelhantes, e visam provocar uma discussão sobre o momento político-econômico:

> Um rapaz jovem cai desmaiado diante de uma mercearia de comestíveis refinados e aí permanece, à frente de um verdadeiro "cenário" de presuntos, salsichões, queijos, caviar e abacaxis. Desnecessário sublinhar que o dito jovem não se encontra bem vestido, mas antes se parece com um trabalhador desempregado, exatamente igual a esse outro rapaz que se ajoelha a seu lado para socorrê-lo... Logo se forma, como de hábito, um pequeno ajuntamento de passantes... E, como de hábito, há sempre alguém que pergunta: "Que aconteceu?" A resposta do amigo ajoelhado tampouco é surpreendente: "Que aconteceu? Aconteceu que ele não tem nada para comer. Isso nunca te aconteceu?" "Já, várias vezes", confirma o outro, "eu também estou desempregado." E, a essa altura, a conversa já está rolando. Os populares que passam vão comentando o ocorrido que, de fato, nada tem de fortuito[48].

Com essas tentativas de resistência, levada ao paroxismo de um jogo hipernaturalista, de uma representação mimetizada à vida real, o agitprop alemão desaparece das ruas e do meio cultural dos trabalhadores.

---

[48] Philippe IVERNEL, *op. cit.*, p. 62.

A AFIRMAÇÃO DOS PRINCÍPIOS DO TEATRO POLÍTICO

Tanto na URSS quanto nos países capitalistas, em especial a Alemanha, o teatro operário militante e o agitprop nascem e se desenvolvem compelidos por uma situação política e objetivando a superação dessa conjuntura à medida mesma que pretende se afirmar como manifestação legítima de cultura das classes trabalhadoras.

A defesa das conquistas do proletariado e da revolução soviética, e a denúncia da exploração capitalista são o seu mote; a propaganda, a agitação e a educação das massas são as suas formas táticas. Aqui, o teatro é um *meio* – instrumento de ação política – que pretende tornar-se *fim* – produto expressivo ideologicamente adequado de uma determinada categoria social.

O teatro historicamente convencionado enquanto forma, a *forma-teatro*[49] é intencionalmente preterido, desmontado e reconstruído com base em manifestações consideradas menores (ou menos "nobres") ou marginais do espetáculo: o cabaré, a revista, o circo, o teatro de feira. As estruturas dramáticas complexas (as "peças longas") são rejeitadas em favor de estruturas mais simples (cenas curtas, esquetes, pantomimas, sainetes), a organicidade é substituída pela montagem. A universalidade, entendida enquanto expressão de valores essenciais permanentes da humanidade, é abandonada em prol de outros valores, derivados do homem em luta para desalienar-se nas suas relações sociais de trabalho e projetados para a construção da *utopia possível.*

Na intersecção de seus objetivos, o teatro militante do primeiro terço do século cumpre um esforço de definição, oscilando entre a tentativa de construção de um edifício cultural próprio – no caso, um teatro proletário – ou uma identificação exclusiva com o compromisso político, caracterizando-se, portanto, como uma prática não-artística.

Entendido, enquanto movimento, como *etapa* de um processo que levaria a um outro produto – o *teatro operário* –, o agitprop foi sucessivamente aceito, estimulado e rejeitado pelos dirigentes políticos, na URSS e, conseqüentemente, nos países onde o PCUS exerceu sua influência.

Do confronto entre os que denunciavam a "precariedade" artística do agitprop e aqueles para quem essa "precariedade" era sinônimo de contemporaneidade estética e política, surgiram os temas que alimentaram durante décadas os debates entre os intelectuais e artistas empenhados na reflexão sobre a questão da arte popular operária.

Da fórmula "nacional na forma e socialista no conteúdo", nasce o realismo socialista, suficientemente realista para ser compreendido pelas massas e socialmente útil porque é didático na configuração otimista de suas personagens (o "herói positivo") e de seu *happy-end* político (a "conclusão positiva"). O modelo recomenda o realismo stanislavskiano, retomando, por conseguinte, o paradigma da *forma-teatro*[50].

---

[49] Tomado, como tradução literal, do termo *forme-théâtre* utilizado pelo pesquisador Philippe IVERNEL, in *Le théâtre d'agitprop de 1917 a 1932*, vol. I, p. 18.

Apesar desse complicado enredo de confrontos teóricos, podemos afirmar, no entanto, que até a eclosão da Segunda Guerra, o teatro político se havia configurado. Ou melhor, emprestando o raciocínio a Bernard Dort, havia se desenvolvido o teatro "deliberadamente político", pois o teatro sempre foi político, por condição ontológica[51].

O último elo dessa cadeia de contribuições com as quais foi sendo forjado, conceitual e cenicamente, esse teatro de "vocação política" (como prefere Dort), foi o trabalho do teórico, encenador e dramaturgo Bertolt Brecht.

A primeira estadia de Brecht em Berlim (1924-33) vai coincidir com o período mais efervescente do agitprop alemão. Sua carreira de diretor e dramaturgo apenas começa a se consolidar. Brecht vai se aproximar de Piscator, de quem se torna colaborador e cuja influência deixará marcas na obra futura do dramaturgo. Auto-referindo-se como "o autor de peças", Brecht escreve:

> Quando decidem trabalhar juntos, todos os dois tinham o seu teatro: Piscator tinha o seu em Nollendorfplaz, o autor em Schiffbauerdamm, onde treinava seus atores. O autor reelabora a maioria das peças realizadas por Piscator; ele chega a escrever algumas cenas; em certa ocasião, um ato inteiro. Para ele, preparou inte-

---

50. É esse o padrão que impera por trás do debate "pequenas" *x* "grandes" formas, e que posteriormente vai evoluir para o confronto das oposições "formalismo" *x* "realismo". Na onda dessa disputa, muitos artistas e movimentos artísticos terão sua produção condenada, tanto dentro quanto fora da URSS.

A origem dessa polêmica encontra-se na Rússia dos anos 20, no combate à escola formalista de crítica literária, corrente não-engajada liderada por V. Chklovski. Na década seguinte, essa restrição será generalizada, alcançando a todos que não acompanham a política cultural oficial. Durante os expurgos de 36, a pretexto de corrigir os "desvios à direita e à esquerda", nova campanha se abre contra o formalismo. Logo após a Segunda Guerra, com o acirramento da postura antiocidental, ou antiburguesa, da política soviética, ocorre uma nova onda de expurgos, agora mais especificamente na área cultural.

Seqüentemente, esses critérios político-culturais serão exportados para os países comunistas da Europa Oriental. Mesmo após a morte de Stalin (1953), persistiu a perseguição ao "formalismo burguês": entre 1962 e 1963, com Kruschev, houve intensa campanha contra a arte abstrata.

A nível intelectual, o mais famoso fomentador desse debate foi o teórico e crítico literário marxista Georg Lukács, que primeiramente publicou seus artigos na revista alemã *Linkskurve* (1932) e posteriormente, entre 1934 e 1939, em Moscou, nas revistas *Internationale Literatur* e *Das Wort*, esta última publicada em língua alemã. B. Brecht será um dos artistas que irá se contrapor publicamente a Lukács.

51. Bernard DORT, *O Teatro e sua Realidade*, São Paulo, Perspectiva, 1977, pp. 365-66.

HURRA
7000
FEME

Cena do esquete *A República de Weimar*. Grupo Os Tambores.

> gralmente a adaptação de *Schweik*. De sua parte, Piscator assistia aos ensaios do autor e os aprovava. (...) Embora Piscator jamais tenha escrito uma peça, nem mesmo uma cena, o autor de peças o considerava o único autor dramático competente, à parte ele próprio. (...) A teoria, no sentido estrito, do teatro não aristotélico bem como a elaboração do efeito de distanciamento devem ser tributadas ao autor, o que não impede que Piscator as tenha utilizado bastante e de uma maneira efetivamente autônoma e original. É sobretudo a Piscator que devemos o mérito de haver orientado o teatro em direção à política. Sem essa nova orientação, o teatro do autor seria impensável[52].

O clima político, a presença marcante do agitprop e o convívio com Piscator irão influenciar decisivamente a produção brechtiana. O "autor" mergulha no estudo da teoria marxista e avança mais na busca de um teatro novo e de um novo público. Da Bavária, ele já traz uma forte influência que o aproxima dos gêneros "menores", conseqüência da profunda admiração que dedicava ao trabalho do *clown* Karl Valentin, cômico de extraordinários recursos, com quem Brecht conviveu e trabalhou em Munique. No início de sua carreira, aproveita esquetes do repertório do cômico para desenvolver algumas peças curtas e escreve, especialmente para Valentin, *O Casamento do Pequeno Burguês*. Há pelo menos um registro da apresentação conjunta de ambos, em 1922, no "*show* da meia-noite" do Teatro de Câmara de Munique, com um esquete intitulado *A Uva Vermelha* ("improvisação em duas cenas")[53].

O clima de cabaré, vivenciado nesse período, com platéias ao mesmo tempo descontraídas e atentas, está fortemente presente em Brecht e, sem dúvida, na raiz de sua idéia de "um teatro para fumantes"; a versatilidade e o jogo interpretativo de Valentin, seguramente, inspiram a noção de distanciamento crítico.

Em Berlim, Brecht vai encontrar os parceiros que contribuirão para fazer a glória de seu teatro. Além de conhecer sua segunda mulher e futura primeira-dama de seu teatro, Helene Weigel, Brecht cerca-se de um grupo de profissionais amigos que inclui sua secretária e colega Elisabeth Hauptmann, o cenógrafo Caspar Neher, os músicos Paul Hindemith, Kurt Weill, Hans Eisler e Paul Dessau, e a diretora Asja Lacis[54].

---

[52] Bertolt BRECHT, *L'Achat du Cuivre*, Paris, L'Arche, 1970, pp. 117-18.

[53] Valentin apresenta-se em cervejarias, levando um repertório variado que incluía farsas, poemas cômicos, números de acrobacias e todos os tipos de variedades.

O esmero com o jogo de ator/personagem era central nas *performances* de Valentin, principalmente nos números de solo musical; ele brincava com a interpretação, interrompendo incessantemente a canção com comentários – a ponto de não chegar a executá-las –, revelando comicamente as "dificuldades" da apresentação, "entrando" e "saindo" constantemente da representação.

Citamos, como exemplo, um número intitulado "Valentin canta... e ele próprio também ri". Nele, o cômico joga com uma rubrica da canção que o obriga a dar uma risada a cada final de estrofe. Valentin demonstra, então, para o público qual é a diferença entre uma risada "natural" e uma risada "representada", levando esse jogo de dualidade entre o falso e o real até um limite no qual a platéia duvida da verdadeira natureza de sua risada (se estaria ele fingindo ou rindo de verdade). Cf. DENIS CALANDRA, "Karl Valentin and Bertolt Brecht", *The Drama Review*, New York, 18(1): 86-98, mar. 1974.

Adepto convicto do trabalho coletivo, Brecht assimila e reelabora todas as contribuições que recebe de seu círculo de colaboradores. O contato com os músicos vai ser decisivo na conformação do trabalho seqüente de Brecht, no qual a música assume um papel quase central.

Todos esses colaboradores participavam ativamente dos festivais anuais de música de câmara – iniciados em 1921 em Donaueschingen – evento de proa da música contemporânea alemã. A partir de 1927, a sede do festival se transfere para Baden-Baden e deixa-se impregnar ainda mais do clima coletivista que predomina na produção cultural do período. Um dos padrões dominantes é a *Gemeinschaftsmusik* ou "música comunal"[55], reflexo da extraordinária expansão de movimentos corais amadores, principalmente no interior de organizações operárias.

É nesse contexto que Brecht vai produzir um conjunto de obras voltadas para atuantes não-profissionais:

> Tentei, com uma pequena equipe de colaboradores trabalhar fora do teatro... experimentamos um tipo de realização teatral que pudesse influenciar o pensamento de todas as pessoas que nele se engajassem. Trabalhamos com diferentes (*i.e.*, inéditos) meios e com diferentes (*i.e.*, inusuais) extratos da sociedade. Esses experimentos foram *performances* teatrais que tiveram mais significação para aqueles que dela participaram do que para os espectadores[56].

Brecht refere-se às *Lehrstuck*, as peças didáticas que predominarão em seu repertório a partir de 1928, e cuja fase se inaugura com a peça radiofônica *O Vôo dos Lindenbergh*. O dramaturgo alemão conferia grande importância à utilização da rádio; considerava *O Vôo dos Lindenbergh* um material destinado não simplesmente ao uso da rádio mas à transformação mesma daquele veículo[57]. Apesar de ser uma peça radiofônica ("para meninos e meninas"), Brecht achava que ela poderia ser levada em salas de concerto, desde que um coro substituísse a locução de Lindenbergh.

---

[54] Asja Lacis era representante da companhia cinematográfica soviética da Alemanha. Foi discípula de Meyerhold e, na Rússia, trabalhou com teatro operário e com crianças marginais. Em Berlim, participou das experiências de agitprop e de teatro invisível. Teve influência política sobre Brecht e sobre Walter Benjamim, a quem conheceu em 1924, em Capri, e de quem se tornou amiga íntima. Informações gentilmente prestadas pelo Prof. Jacó Guinsburg.

[55] John WILLET, *The Theatre of Bertolt Brecht*, London, Eyre Methuen, 1977, pp. 128-29.

[56] *Apud* John WILLET, *op. cit.*, p. 118.

[57] Bertolt BRECHT, "Théorie de la radio", in *Écrits sur la littérature et l'art*, Paris, L'Arche, 1970, vol. 1, p. 133. Sobre a utilização política da rádio. Cf. CIRO MARCONDES FILHO, *O Discurso Sufocado*, São Paulo, Loyola, 1982, em especial o capítulo "Expressão e Manifestação Pública Proletárias na Alemanha Pré-Nazista", pp. 25-60.

Esta peça foi apresentada durante o Festival de Baden-Baden, em 1929, com o título de *O Vôo sobre o Oceano* (eliminando, assim, o nome de Lindenbergh, que havia aderido ao nazismo). A representação foi dirigida pelo próprio Brecht: em um canto do palco, a orquestra e o coral da rádio faziam o acompanhamento musical para o ator-aviador, que lia seu texto em uma partitura, no outro lado do palco. Na parede, ao fundo, aparecia escrito um longo texto referente ao tema tratado.

No mesmo Festival, Brecht apresenta também *A Peça Didática de Baden sobre o Estar de Acordo*. Esta peça contava com quatro protagonistas, um locutor, um coro e três palhaços (um deles portando um enorme boneco). O tema da peça concernia à história de três mecânicos e um piloto de avião que sobrevivem a um acidente aéreo e, no solo, imploram por socorro. A idéia é testar se o homem ajuda o homem e a resposta, toda vez que isso é colocado, é negativa. Como uma das respostas, Brecht insere a cena dos palhaços, na qual sempre que pede ajuda, por sentir-se mal, o boneco vai tendo seus membros decepados. Em outra passagem da peça, a resposta é dada através da projeção de cenas, mostrando a violência entre os homens.

Como aponta Bernard Dort, as peças didáticas, inspiradas no teatro jesuítico da Contra Reforma, apresentam uma postura diferente diante da relação homem-mundo, quando confrontadas com as peças de denúncia do primeiro período de Brecht. A solução proposta pelo encenador, aqui, implica uma renúncia. Sobre *A Peça Didática de Baden* diz Dort:

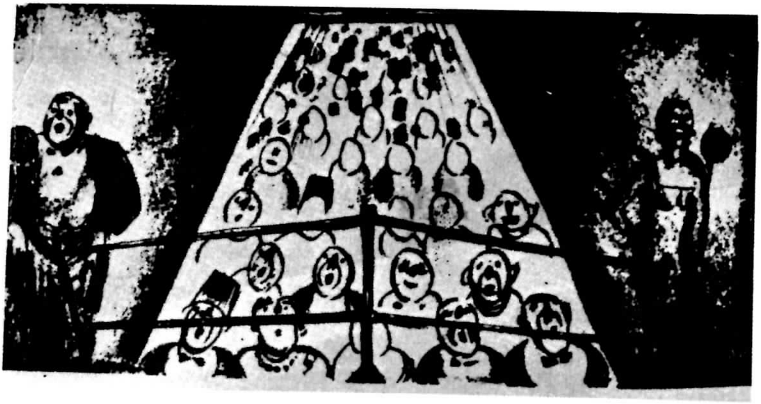
> ...para se tornarem homens, os heróis devem renunciar a tudo o que fazia deles heróis (o nome, a consciência dos feitos...). Trata-se de abdicar da própria personalidade para fundir-se na massa, para aceitar a verdade da História e poder fazê-la em seguida[58].

Brecht prossegue no veio da parábola e, em 1930, monta *Aquele que diz sim* com estudantes de uma escola berlinense e uma orquestra de amadores. A peça é uma adaptação de um texto de teatro *nô* do século XV e conta a história de um grupo de habitantes de uma aldeia assolada por uma epidemia que parte em busca de medicamentos. Durante a viagem, um garoto que acompanha a excursão cai doente e diante da impossibilidade de seguir adiante, ele aceita ser jogado de um penhasco para não interromper a missão.

A peça foi apresentada com os estudantes uniformizados compondo um coro que se dividia entre cada lado do auditório, tendo ao centro a orquestra e os atuantes que faziam as personagens centrais.

---

[58] Bernard DORT, *op. cit.*, pp. 291-92.



Painel pintado para o esquete *O Grande Combate*, pelo grupo americano W.L.T., 1932.

Depois que a peça foi debatida entre os estudantes, e por sugestão destes, Brecht reescreve a idéia, resultando em uma nova versão – *Aquele que diz não* –, cujo desfecho é o oposto da anterior: o garoto não aceita ser abandonado e a expedição retorna à cidade. Depois desta nova versão, a recomendação de Brecht era a de que as duas peças deveriam ser apresentadas sempre conjuntamente.

Em 1930, Brecht inicia sua colaboração com Eisler. O músico tem fortes vínculos com os comunistas e, por sua mão, Brecht volta-se ainda mais para as sociedades de corais operários ligados a organizações de esquerda. A peça que sela a parceria é *As Medidas Tomadas (Die Massnahme)*, cujo desenvolvimento envolve explicitamente a ação de militantes comunistas.

Ela coloca em julgamento as táticas de ação revolucionária do Partido Comunista, através da fábula de quatro militantes que, durante uma missão clandestina em território chinês, se vêem obrigados a eliminar um companheiro que ameaçava o êxito da empreitada. A peça resume-se ao julgamento dos ativistas, tendo um "coro de controle" como juíz. Os militantes representam o episódio tal como teria sucedido e ao coro cabe a decisão de aprovar ou não as medidas adotadas. No final, os quatro são absolvidos.

A peça tinha a ambientação de um tribunal, com uma plataforma no centro onde estavam colocados a orquestra e uma espécie de tablado lembrando um ringue de boxe. O público era disposto em ambos os lados da cena e sobre as paredes eram projetados textos.

Brecht insistia em que a peça só deveria ser representada com rodízio dos atuantes, ou seja, cada qual passando por todos os papéis, única maneira de realizar-se integralmente o potencial didático da obra.

As Medidas... teve sua *performance* recusada pela direção do Festival de Música Nova de Berlim em 1930 – provocando o estremecimento das relações entre Brecht e Hindemith – e foi duramente atacada pelo Partido Comunista, que acusou o autor de idealismo e falta de experiência revolucionária[59].

Apesar dessa reação hostil, Brecht e Eisler persistem na tentativa de uma arte marxista, realizando, no ano seguinte, a filmagem de *Kuhle Wampe* (dirigida por Slatan Dudow), sobre os trabalhadores desempregados e a recessão econômica, e preparam a montagem de *A Mãe*, adaptação do romance de Gorki, último trabalho da safra didática de Brecht em Berlim, estreada em janeiro de 1932. Esta peça já não é mais escrita pensando-se em atuantes não profissionais, idéia abandonada por Brecht depois de *As Medidas...* Ela estréia por uma companhia de jovens atores independentes e excursiona pelos bairros operários de Berlim, até ser proibida de ser representada (embora se continue a fazer dela leituras dramáticas). Na opinião de alguns autores, *Die Mutter* é considerada a mais bem acabada obra comunista de Brecht.

---

[59] Cf. FERNANDO PEIXOTO, *Brecht: Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974, p. 64. Cf. MARTIN ESSLIN, *Brecht: Dos Males o Menor*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 166.

Enquanto amadurecia sua produção de obras didáticas, Brecht, em parceria com Kurt Weill, vai aprofundar os seus vínculos com a linguagem do cabaré, produzindo três óperas: *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), *Mahagonny* (1927) e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1930, baseada na peça anterior). Em contraponto à linguagem de parábola das obras didáticas, nas óperas vai predominar a paródia e os estilos musicais populares, como a balada e a música americana jazzística.

Nesse período de militância mais aberta, Brecht aproxima-se do teatro de agitprop no que se refere à utilização de recursos semelhantes como a economia de elementos cênicos, a idéia de tribunal, a presença de agrupamentos corais e a projeção de textos. Esses recursos são incorporados não apenas às peças didáticas, mas integrados como elementos habituais do teatro brechtiano, tanto da época quanto de sua produção futura (em Mahagonny, por exemplo, os atores portavam cartazes com dizeres críticos ao Capitalismo).

Em Brecht, todos esses elementos se inserem como parte estrutural de seu teatro, caracterizado por seu caráter episódico, pela sucessão de fragmentos independentes, marcados por interrupções intencionais. A cada mudança de situação, canções (*songs*) ou letreiros registram a passagem. Os letreiros funcionam como títulos, ou subtítulos, que anunciam a cena seguinte ou dão referências de tempo e lugar. O palco é despojado, os cenários sugerem o local da ação. A iluminação é clara e homogênea, sem efeitos supérfluos, e os refletores estão visíveis, assim como os músicos. As canções são deliberadamente destacadas (pelo anúncio do número musical ou por uma mudança de luz, por exemplo) e cumprem a função de comentar ou contradizer a cena.

Todos esses elementos passam a compor a narrativa brechtiana e, nesse sentido, se os recursos estão próximos dos utilizados pelo agitprop, o produto é essencialmente diferente. Na cena brechtiana, todos esses componentes se metabolizam em linguagem cênica: todas as influências se somam para a construção de um produto novo que é essencialmente *teatro*. Este se institui como político enquanto *forma*, em contraposição ao teatro enquanto *mediação* de uma vontade política[60].

Brecht amplia, portanto, a problemática da eficácia política para além do pragmatismo das formas.

---

60. Em conversa com o Prof. Jacó Guinsburg sobre esta relação de Brecht com o agitprop surgiu a hipótese, aventada pelo Prof. Jacó, de que o teatro épico brechtiano é uma estetização do agitprop. Embora não tendo desenvolvido essa possibilidade, acredito que vale a pena deixá-la registrada como mais um elemento para a reflexão sobre o assunto.

Todos os recursos são organizados em torno da fábula, que é a forma narrativa por excelência do teatro brechtiano. Nesse sentido ele avança bem além de Piscator, que elege o próprio episódio histórico como centro de seu teatro, fazendo do palco o tribunal de julgamento e aprovação dessa História. Em Brecht, como menciona Dort, não é mais a História que entra no teatro, mas o teatro que se insere na História.

A realidade aparece, portanto, dimensionada historicamente, mas não uma História imutável, determinada por forças ocultas, mas uma *relatividade histórica* que, no "ser assim", traz implícito que "poderia ser de outra maneira". Logo, reproduzir essa atualidade histórica significa desvendá-la, descobrir o seu interior camuflado, da mesma forma que, no palco, revela-se a maquinaria teatral, denunciando que "aquilo é teatro".

A relação que se estabelece, assim, entre palco e platéia não tem mais por base a empatia mas um *estranhamento* que permite arrancar o véu de familiar que obstrui a visão crítica da realidade. O comprometimento do teatro com a realidade, então, resulta ser total; não existe imparcialidade, exige-se dele um *parti pris*:

> A fábula não é simplesmente constituída por uma história retirada da vida dos homens em comunidade, tal como ela poderia se desenrolar na realidade; ela é feita de processos ordenados de modo a exprimir a concepção que o fabulista tem da sociedade. Assim, as personagens não reproduzem pura e simplesmente pessoas viventes: são construídas em função de idéias[61].

Nessa visão realista, o particular não é apenas o singular, e nem mesmo apenas a soma desta singularidade com as determinantes sociais (ou de classe): o homem no palco brechtiano é também fruto deliberado de uma vontade política. Portanto, ele pode ser exemplar, mas não típico. O maniqueísmo, a bidimensionalidade de caricatura do agitprop é aqui substituída pela tridimensionalidade dos *gestus social*[62].

Sendo a situação apresentada em suas contradições, e não havendo um desenlace que aponte a alternativa correta, ao espectador cabe ser testemunha e ao mesmo tempo juíz dessa história. Mas este julgamento se processa de forma diferente do que ocorre, por exemplo, no teatro de Piscator. Lá, o resultado da soma das partes que o espectador efetua já está implicitamente deliberado; a margem de opção varia entre um sim e um não, e a resposta já está dada *a priori*. É como montar um quebra-cabeça cujas partes todas são perfeitamente ajustáveis e compõem uma única e possível paisagem. Em Brecht, pretende-se que

---

[61] BERTOLT BRECHT, "Additifs au Petit organon", in *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1970, p. 109.

[62] Na definição de Brecht, o gesto social é "a expressão mímica ou gestual das relações sociais que vinculam entre si os homens de determinada época". BERTOLT BRECHT, *Escritos sobre Teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, vol. 1, p. 174.

O *clown* Karl Valentin, com quem Brecht trabalhou em Munique.

as possibilidades de (re)montagem sejam múltiplas. A resposta depende do esforço de reflexão e do universo de experiência pessoal do espectador: a modificação da consciência se dá, então, não por assimilação de idéias mas pela instauração de um raciocínio dialético.

Com Brecht, o cerco às questões conceituais e formais do teatro político torna-se mais estreito. Germinando na Rússia revolucionária, quando, por primeira vez, conjuga-se favoravelmente uma série de fatores para sua expansão, esse teatro que se quer popular e transformador vai sendo manuseado e moldado por inúmeros artífices ao longo de três décadas até alcançar sua melhor formulação na produção do diretor, que passa a ser um referencial necessário – independente da compreensão que se tem dele – a qualquer indivíduo que queira pensar sobre qualquer aspecto da questão arte (e) política.

Quanto à trajetória histórica do agitprop – se é que podemos estabelecê-la – há pelo menos um outro momento significativo de produção, entre a fase alemã e os nossos dias: é a tendência rebelde da década de 60, quando o teatro volta para as ruas, acompanhando o conturbado movimento social. Já não pertence mais ao mundo proletário mas faz dele a defesa quando protesta contra todas as aberrações do capitalismo avançado, do qual os EUA são apontados como expressão máxima. Nesse país, esse teatro de rua de última geração vai se desenvolver com força. Seus alvos, a Guerra do Vietnam, a discriminação radical, a exploração do homem pelo homem mascarada pela hipocrisia do desenvolvimento. Um teatro, em alguns sentidos, herdeiro do agitprop aqui retratado em sua gênese histórica, mas já totalmente mergulhado no universo do *mass media*, imerso na contemporaneidade de novas referências a ponto de configurar o limite de uma nova categoria.

Esse "teatro independente radical" – também conhecido por "teatros de guerrilha" congrega grupos como o *Living Theatre, San Francisco Mime Troupe*, o *The Performance Group*, o *The Open Theatre*, o *Bread & Puppet* e o *Teatro Campesino*. Em comum, apresentam uma forte coloração política e uma produção de espetáculos de linguagem altamente elaborada, mas suas práticas se diversificam, variando de montagens de textos da dramaturgia universal – entre eles Brecht – até realização de *performances* e *happenings*, passando pela retomada de tradições como a da *commedia dell'arte*.

Acreditamos que a inclusão desses grupos no presente trabalho exigiria o estabelecimento de outros parâmetros que não correspondem a nosso universo de análise, embora seja imprescindível o registro desse movimento, que inaugura, a nosso ver, um filão novo de síntese de linguagem cênica e engajamento político.

3. Teatro Anarquista e Agitprop no Brasil

No acompanhamento dos rastros de um teatro popular de alcance político, há pelo menos três momentos que, no Brasil, merecem atenção.

Aqui, no início do século, à semelhança do que ocorreria um pouco mais tarde nos EUA, o sopro de um teatro militante veio de fora, na bagagem de imigrantes que aportaram em solo brasileiro para substituir, de forma não onerosa, a mão-de-obra escrava recém-liberta. Com eles chegam as idéias de Proudhon e Bakunin e a convicção de que a arte deve edificar o homem no seu compromisso com a sociedade. Chegam e são famílias, que logo povoam os centros urbanos e começam a se organizar.

A nível de permanência e da incidência com que ocorreu entre nós, o teatro libertário seria o primeiro foco de análise.

Olhando do alto sobre um longo trecho da história, no qual se observam os primeiros esforços de consolidação de um teatro nacional, nos deparamos com um momento de grande ebulição "pré-revolucionária", que foram os anos imediatamente anteriores ao golpe militar de 1964. Naquele momento, acreditava-se, estávamos a um passo de uma mudança histórica e era preciso usar de todos os recursos para fazer nascer o espírito de luta adormecido na entidade povo. Com garra e ilusão, os Centros Populares de Cultura se multiplicaram rapidamente em menos de três anos, e quando a mudança se deu na direção não desejada, deixaram no ar uma experiência que hoje volta a ser discutida e avaliada.

Efetivado o regime militar, se antes era a euforia, agora se instala uma insatisfação de raízes profundas na própria imobilidade. Se antes era forjar a vitória, agora se trata de preparar a resistência. "Todo artista tem que ir aonde o povo está", diz a canção. E o povo se encontra nas periferias, nos bairros do cinturão-dormitório que cerca a cidade, e é para lá que, aos poucos, alguns grupos se deslocam e se multiplicam e se instalam. Alguns permanecem lá até hoje, mas a maioria já rumou novos caminhos. Os grupos independentes de periferia, muitos, já conseguem rever com alguma clareza as suas experiências, mas ainda não registraram suficientemente suas histórias. Talvez possamos dar aqui uma pequena contribuição nesse sentido.

O TEATRO SOCIAL LIBERTÁRIO

Enquanto que na Europa e na URSS, as primeiras décadas do século assistiram ao radicalismo formal e ideológico do agitprop, promovido sob os auspícios dos Partidos Comunistas a partir de uma base espontânea, aqui no Brasil surgiu e se manteve basicamente um teatro operário de influência anarquista, instalado no seio da massa de trabalhadores europeus imigrados.

Esse teatro de natureza social terá um papel no conjunto dos esforços dessa massa de trabalhadores em conquistar sua legitimidade enquanto conjunto social e minoria étnica e em preservar o ideário anarquista, disseminado pelos ativistas que aqui desembarcaram na onda do movimento migratório[1]. No contexto mais amplo, insere-se no momento histórico que alcança profundas mudanças no perfil sócio-econômico do país.

Com a virada do século, milhares de imigrantes entraram no território brasileiro, principalmente entre 1884 e 1903[2], oriundos de vários países europeus. Destinavam-se, inicialmente, às lavouras de café, principal produto de exportação do país, e, posteriormente, à nascente indústria nacional, que começa a se desenvolver extraordinariamente de uma para outra década, concentrada na Capital, Rio de Janeiro, e, em segundo posto, em São Paulo. Neste Estado, em 1900, cerca de 90% do operariado é composto por mão-de-obra estrangeira[3].

Desse contingente, os italianos superam de longe as outras nacionalidades, representando, em 1912, cerca de 60% dos trabalhadores empregados[4]. Entre esses imigrantes, muitos são agitadores anarquistas, expulsos oportunamente de seus países de origem, em especial da Itália e da Península Ibérica, onde o anarquismo teve forte presença desde meados do século XIX.

---

[1] Cf. MARIA THEREZA VARGAS (org.), *Teatro Operário na Cidade de São Paulo*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980. Esta obra é a principal fonte utilizada para a análise do teatro social libertário, representando o mais completo estudo da matéria já publicado entre nós.

[2] JOHN W. F. DULLES, *Anarquistas e Comunistas no Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977, p. 17.

[3] *Idem*, p. 19.

[4] *Ibid.* Cf. também MÁRIO CARELLI, *Carcamanos & Comendadores*, São Paulo, Ática, 1985, pp. 22-29.

A partir de 1890, o proletariado militante dos centros urbanos mais desenvolvidos começa a se organizar, ensaiando a fundação de partidos operários socialistas e associações anarco-sindicalistas. Aos poucos, vão se configurando as práticas políticas dos trabalhadores, como as manifestações de rua por ocasião de eventos e datas significativas – registra-se em Santos a primeira comemoração do Primeiro de Maio em 1895, promovida pelos socialistas[5] –, a imprensa operária e os primeiros movimentos reivindicatórios.

A vida cultural desses operários se estrutura, desde os primeiros anos, em torno da *festa* dos sábados à noite, organizada com um intenso programa de recitações, conferências e representações teatrais, culminando com um baile de congraçamento[6]. Essas festas cumpriam funções múltiplas, mas sempre voltadas, em última instância, para a conservação e preservação do grupo social na sua identidade étnica e na solidariedade de classe, manifesta pela constante afirmação dos princípios do coletivismo e do ideário anarquista.

Mantém suas línguas de origem na apresentação da maioria dos itens do programa, comparecem enquanto núcleos familiares, sustentam um código moral rigoroso[7] e privilegiam o caráter didático do evento. Em cada um desses aspectos destaca-se a procura de uma afirmação de identidade, face às condições externas adversas – situação financeira precária, discriminação, perseguição policial –, e, por outro lado, o exercício coletivo de uma convivência social segundo os seus modelos utópicos.

A imprensa operária tem um papel importante no contexto da organização político-cultural dos anarquistas. Ela é responsável pelo registro dos eventos, divulgando as festas e conclamando os operários e, depois, fazendo as avaliações e as eventuais críticas. É também a principal destinatária das rendas levantadas nas noites de sábado, quando estas não visam o apoio a alguma causa importante (uma campanha internacional de solidariedade, o auxílio a algum companheiro em dificuldade ou o levantamento de fundos para edificar alguma obra de vulto, como, por exemplo, a criação de escolas libertárias).

---

[5] JOHN W. F. DULLES, *op. cit.*, p. 22.

[6] Cf. MARIA THEREZA VARGAS (org.), *op. cit.*, p. 29.

[7] Havia uma grande preocupação em ressaltar a natureza ordeira e moralmente exemplar dos trabalhadores, principalmente durante esses momentos de convívio público. Para o pesquisador Francisco Foot Hardman, "...a segregação do proletariado pela classe dominante, a recusa em ampliar-lhe os estatutos da cidadania burguesa determinou, sempre, a necessidade de o discurso anarquista retomar o tema da *ordem* e repô-lo nos seus devidos temas de classe. Era necessário provar a supremacia da *ordem anarquista* (apoiada dialeticamente na "desordem" do não-governo dos homens e na espontaneidade das massas) sobre a *desordem capitalista* (legitimada ideologicamente pelo mito da "ordem do trabalho" e do "progresso social")". FRANCISCO FOOT HARDMAN, *Nem Pátria nem Patrão*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 46.

Na edição de *A Lanterna* de 30 de dezembro de 1910, aparece relatado o sucesso de mais uma velada de sábado:

> Correu bastante animada a festa realizada no sábado passado, no Salão Celso Garcia. O belo drama de L. Monticelli, "Gabriela" agradou bastante, recebendo fartos aplausos os amadores que se encarregaram da sua representação. Em um dos intervalos, Oreste Ristori realizou uma conferência contra a guerra, combatendo-a energicamente, no que foi acompanhado pela numerosa assistência que o aplaudiu com calor. Esteve muito movimentada a quermesse, que deve ter dado um bom resultado. Foi também rifado um belo retrato em ponto grande do pranteado companheiro P. Gori. O baile prolongou-se alegremente até a madrugada. Teve, como se vê, um bom êxito a festa de sábado. E não se poderia desejar outro resultado, mormente tendo-se em vista o seu simpático fim. Essa velada foi organizada por um grupo de libertários em homenagem ao soldado Caetano Masetti que, ainda há pouco, num gesto de suprema rebeldia, fazendo-se intérprete de todas as vítimas da guerra, lançou contra esse horrível flagelo da humanidade o seu vigoroso protesto, atirando contra um oficial. O produto líquido da festa será enviado à família desse extraordinário moço, que sacrificou a sua vida em holocausto do grande ideal da paz universal[8].

É neste contexto que se insere o teatro. Feito por operários para operários, no âmbito de um circuito familiar e de conhecidos, o teatro é mais um dos momentos em que se celebra a solidariedade ideológica entre os simpatizantes e militantes libertários. Não possui nenhum vínculo com qualquer teatro, profissional ou amador, que aconteça fora dos limites geográficos de seu círculo, nem procura qualquer integração com o meio artístico. É um teatro fechado em si mesmo e sua principal qualidade deve se referir à mensagem que veicula mais do que qualquer mérito de realização de linguagem cênica.

Portanto, é um teatro sem grandes vôos estéticos. Acontecia no palco dos salões e auditórios das associações e entidades operárias[9], muito pouco adequados para representações teatrais, diante de uma platéia irriquieta e participante, composta de famílias inteiras, incluindo crianças. Praticamente não havia uma cenografia específica para cada peça, utilizando-se o acervo de telões pintados e objetos de cena disponíveis nas entidades. O mesmo ocorria com os figurinos, que eram do vestuário comum dos atores.

As peças eram montadas segundo os moldes do teatro tradicional – basicamente marcações de cena –, com divisão de tarefas entre direção e atuação, embora predominasse uma visão coletivista de equipe, sem destaques: um conjunto a serviço das idéias. Apesar do caráter amadorístico, havia uma grande disciplina e seriedade no trabalho, com uma produção regular e constante dos grupos. As pessoas que os integravam dedicavam-se a eles em todos os momentos de lazer, ensaiando em lugares improvisados e nas casas dos próprios companheiros.

---

[8] *Apud* MARIA THEREZA VARGAS, *op. cit.*, p. 98.

[9] Até há pouco, ainda resistiam em São Paulo dois espaços que podem exemplificar o tipo de local no qual se realizavam as festas operárias: o Salão Celso Garcia, da Associação das Classes Laboriosas, e o Salão da Sociedade de Beneficência Guglielmo Oberdam. Cf. MARIA THEREZA VARGAS, *op. cit.*, p. 23.

Supõe-se que o teatro no seio da festa anarquista tenha se iniciado entre nós já desde os primeiros momentos da instalação dos emigrantes, que trouxeram a tradição de seus países de origem. Há depoimentos que atestam a existência de um teatro estritamente didático, realizado de forma espontânea, no âmbito das sociedades de ajuda mútua – grupos de apoio voluntário que amparavam o imigrante recém-chegado – com a função de adaptar o estrangeiro a seu novo contexto. Eram espécie de dramatizações improvisadas a partir de temas sugeridos[10].

No entanto, só começamos a ter notícias de representações no interior das festas operárias com o aparecimento dos primeiros números da imprensa operária, a partir de 1901[11]. É pelos comentários críticos que aparecem regularmente editados que se pode reconstituir parcialmente o que foi a história dessa produção teatral.

No princípio, os grupos libertários se alternavam com os elencos filodramáticos; a partir de 1904, os anarquistas se impõem a seus compatriotas diletantes, assumindo a exclusividade de apresentação[12]. Os grupos eram autônomos e recrutavam seus integrantes indistintamente entre os interessados, sem uma necessária vinculação ideológica: "...a vinculação ativa ao teatro é também uma forma de atração para a militância ideológica. Na prática do teatro as lideranças formam novos adeptos das teorias libertárias"[13].

As primeiras peças encenadas eram adaptações do repertório romântico, aqui introduzido pelas companhias italianas que excursionavam pelo Brasil. No princípio, não possuem nem mesmo vigor ideológico, sendo representações de melodramas e folhetins com algum *parti pris* social[14]. Aos poucos, passa-se a ter acesso a textos genuinamente libertários, que são trazidos de fora, principalmente italianos e que serão representados nesse idioma.

---

[10] MARIA THEREZA VARGAS, *op. cit.*, pp. 17-18.

[11] *Ibid.*, p. 17.

[12] *Idem*, p. 48.

[13] *Idem*, p. 26.

[14] O texto mais mencionado como exemplo deste caso é a peça de Baptista Machado, *Gaspar, o Serralheiro*, "drama em quatro atos", em cuja 8ª edição, de 1937, consta ter sido "representado com extraordinários aplausos em todos os teatros de Portugal e Brasil". A peça trata de uma história de amor entre a filha de um proprietário de uma serralharia e um operário desta empresa, romance esse ameaçado pelas maquinações de um fidalgo decadente, apaixonado pela moça. Como pano de fundo, ocorre uma greve dos empregados, deflagrada em apoio à injusta demissão do jovem namorado e de seu pai, o Gaspar do título, o mais velho colaborador do dono da fábrica.

A partir do final da primeira década, os grupos passam a estabelecer uma vinculação mais estreita com as associações operárias, na onda de uma agitada maré de conturbações sociais e mudanças no panorama político de classe trabalhadora[15]. O trabalho teatral assume, assim, um caráter mais evidente de propaganda, mas não ocorrem mudanças fundamentais de repertório ou de modo de produção. De fato, o interesse pelo teatro se mantém restrito a seu caráter doutrinário, o que empresta ao teatro operário anarquista uma de suas características mais marcantes: a repetição incansável de um mesmo pequeno número de peças, que constituem o seu repertório básico e exclusivo:

> Os múltiplos significados coletivos que embasam esse teatro, que dispensa a renovação para completar-se, permitem supor uma comunicação peculiar entre o palco e a platéia sedimentada por anos de convívio. Um diálogo que transcende a comunicação explícita do texto encenado. Não se trata de repetir "mais uma vez estória conhecida", mas sim de ato coletivo de reconhecimento de personagens e situações exemplares a fim de que atuem no comportamento de cada um[16].

O recorde de apresentação pertence, sem qualquer dúvida, ao poema dramático de Pietro Gori[17], *Il Primo Maggio*. Sem uma estrutura propriamente teatral, constrói-se como uma sucessão de pequenos diálogos, cada um acrescentando uma idéia que, no conjunto, forma um grande libelo, uma comovente alegoria do ideal libertário. As personagens representam segmentos sociais – a velha senhora aristocrática, o velho camponês, o marinheiro... –, ao mesmo tempo que forças sociais em oposição: o velho sistema, personificado pelos anciãos, e o mundo novo, do futuro, personificado pelo operário, pela jovem camponesa, pelo marinheiro. Fazendo surgir a possibilidade de mudança está O Estrangeiro, personagem que encara os ideais libertários, apontando para um belo país *verso la parte donde si leva il sole...*

---

[15] Em 1907, como coroamento de uma onda de manifestações iniciadas em 1901, explodem várias greves em São Paulo, indicando uma situação insustentável de recessão econômica e desemprego generalizado. Nesse mesmo ano, é aprovada a lei "Adolfo Gordo", que regulariza a extradição de estrangeiros agitadores, sendo emitidas, de imediato, uma centena de ordens de expulsão. Cf. JOHN W. F. DULLES, *op. cit.*, pp. 28-29.

[16] MARIA THEREZA VARGAS, *op. cit.*, p. 35.

[17] Deste poeta e grande agitador italiano, peregrino da militância anarquista – viajou por toda a Europa, EUA e América do Sul, mais especificamente Argentina e Uruguai –, dois outros poemas dramáticos aparecem com extrema freqüência nos anúncios das festas operárias: *Senza Patria* e *Ideale*. Cf. FRANCISCO FOOT HARDMAN, *op. cit.*, pp. 35-36. Cf. também MARIA THEREZA VARGAS, *op. cit.*, pp. 57-59.

> A terra é de todos como o ar e a luz. Os homens são irmãos,... O trabalho honra a quem executa e só os inválidos ou as crianças são os que não cultivam esse belo esporte... o ódio não existe; tudo é paz e amor... a única lei: a Liberdade... e o único laço, o Amor... Para todos o bem-estar, para todos a ciência. A mulher não é escrava, – mas a companheira reconfortadora do homem. A miséria é desconhecida... A igualdade econômica e social para todos... Não há exércitos; as guerras são desconhecidas; o homem é livre para pensar e agir; as crenças são educadas sem dogmas: racionalmente... os velhos descansam no conforto do lar, rodeados pela juventude que alegremente entoa um hino de paz e de bondade... Este venturoso país está ali... ali, *verso la parte donde si leva il sole*[18]...

O fato de não importar a redundância do repertório explica também, em parte, a quase ausência de textos produzidos aqui no Brasil. Não há, nesse sentido, nenhum impulso de nacionalismo forçando a inclusão do contexto imediato; prevalece a universalidade do sentimento de liberação do homem das forças que o aprisionam – as estruturas capitalistas, a Igreja, os valores burgueses –, e todas as obras que enfoquem essa problemática são atuais e, portanto, servem a seus objetivos.

O primeiro texto escrito e encenado em São Paulo, em 1907, pertence ao imigrante português Neno Vasco: *Greve de Inquilinos*[19]. É também de sua autoria uma das peças mais freqüentes no repertório ácrata da segunda década, *O Pecado de Simonia*, de temática anticlerical. Outros dois estrangeiros também escreveram obras durante o período de residência no Brasil: o italiano Gigi Damiani e o espanhol Felipe Morales, autor de única peça, *Los conspiradores*[20].

De produção genuinamente brasileira, tem-se notícia de algumas obras de autores gaúchos – Joaquim Alves Torres, Marcelo Gama e Arthur da Rocha – e do baiano Aristóteles Feliciano de Andrade Silva. Não consta que essas peças tenham sido encenadas em São Paulo. Novos importantes autores deverão surgir a partir dos anos 20 – Mariano Spagnolo, Avelino Foscolo, Fábio Luz, Afonso Schmidt e G. Soler, entre outros – e ainda na década de 40, desponta o nome de Pedro Catallo. José Oiticica, outro importante escritor libertário, foi um dos raros autores que teve duas peças montadas por elencos profissionais[21].

As mesmas determinantes que fizeram com que esse teatro – que teve tão grande permanência no meio operário – gerasse relativamente poucas obras dramáticas estão presentes também na questão da linguagem cênica. A competência da representação está aquém de sua criatividade: está na celebração do "ato coletivo" e na reafirmação dos valores, implícitos e explícitos, do discurso verbal em cena. O "resto" deve apenas colaborar para a transmissão da mensagem.

---

[18] PIETRO GORI, *Primeiro de Maio*, reprodução xerográfica, excerto da cena II.

[19] MARIA THEREZA VARGAS (org.), *op. cit.*, p. 67.

[20] *Idem*, p. 69.

[21] *Idem*, pp. 70-74. As peças *Pedra que Rola* e *Quem os Salva*, de José Oiticica, foram incluídas no repertório da companhia da atriz Itália Fausta. *Idem*, p. 73.

Do mesmo modo, os comentários críticos que saem diariamente na imprensa operária ignoram qualquer outro detalhe além do mérito de ter sido encenado tal ou qual texto e, eventualmente, tecem observações sobre a forma competente (ou não) pela qual os atores se expressam em cena. Na edição de a *A Plebe*, de 14 de maio de 1921, o crítico refere-se assim à representação de *Alba*, peça em italiano de João Casadei, depois de extensas considerações sobre o enredo da peça:

> ... É uma das melhores peças de nosso teatro, essa que anteontem um grupo de amadores nos deu ensejo de ver para o êxito da qual todos os seus intérpretes concorreram, pelo que daqui lhes enviamos nossos parabéns, principalmente à protagonista, que se saiu de uma forma admirável no difícil papel que teve a seu cargo[22]..

Nem com o passar dos anos, os aspectos específicos de encenação ganham qualquer destaque; os critérios permanecem os mesmos:"em geral, a boa qualidade é resultado da repetição e dos múltiplos ensaios. Os espetáculos mal sucedidos são comentados como um produto de falta de ensaio, do não comparecimento"[23].

Para o trabalho de interpretação, os atributos exigidos são a naturalidade e a franqueza em cena, embora seja fácil perceber os estreitos limites dessa sinceridade, considerando a influência do melodrama sobre essa produção:

> Pouco se preocupam os autores com o desenvolvimento coerente da trama, com a verossimilhança ou mesmo com a originalidade. Todos os velhos golpes de teatro romântico e do folhetim entram em cena despudoradamente. Cenas reveladoras, conversações ouvidas casualmente, conspirações de personagens com dupla identidade moral. A personagem é detalhada para explicar resumidamente as características fundamentais de uma determinada classe ou setor social. Nos textos típicos, o operário e o patrão são sempre condutores de dois grupos sociais antagônicos[24].

A combinação dessa estrutura folhetinesca com a abordagem avançada de temas sociais produz resultados bastante bizarros – risíveis mesmo – sob a ótica de hoje, mas, certamente, cumpriam uma função, ainda que aparente, de permanente reafirmação de seu ideário. Em *O Pecado de Simonia*, de Neno Vasco, por exemplo, a bandeira anticlerical e a defesa da associação marital fora do casamento institucionalizado eram propagandeadas no interior de uma trama à qual

---

22. *Apud* MARIA THEREZA VARGAS, *op. cit.*, p. 121.
23. *Idem*, p. 52.
24. *Idem*, p. 59.

não faltavam mesmo aparições fantasmagóricas. A ação transcorre em um único espaço, a casa da viúva D. Rosa, mãe da jovem Eva, que namora o jovem Ciro, anarquista convicto, que, por sua vez, não é do agrado de D. Rosa que, influenciada pelo jesuíta Pe. João, vê no moço operário um herege demoníaco.

Esse é o contexto das personagens, que acolhe a trama central: para atender a um "palpite", D. Rosa empenha seu crucifixo, compra o bilhete de loteria e acaba ganhando seis mil contos de réis. O ladino padre, descobrindo o ocorrido, tenta convencer D. Rosa a empregar o dinheiro em missas para "salvar a alma do falecido marido" e, para ser bem convincente, disfarça-se de fantasma do defunto, em uma aparição noturna. Mas, é descoberto pelo jovem casal que,em agradecimento, recebe de D. Rosa a aprovação e o dinheiro para começar uma vida comum, embora a pobre viúva não entenda muito bem porque os dois jovens não aceitam casar-se nem na igreja nem no civil.

Enredo ingênuo, qüiproquós típicos de uma comédia de costumes, não fosse o discurso doutrinário que perpassa toda a trama e a defesa de valores altamente avançados para a época, considerando o meio operário fora dos limites do anarquismo.

Já em uma obra de período posterior, *Uma Mulher Diferente*, de Pedro Catallo, cujo prólogo data de 1945, a trama se desenvolve a partir de uma estrutura mais complexa e melhor elaborada, organizada em três atos, com mudança de local de ação e passagem de tempo. As personagens ainda preservam o tom maniqueísta, atribuídos por ideologia a sua classe social, mas já se aproximam mais do drama realista. A mulher do título é uma jovem que, alvo de chantagem, é obrigada a se entregar ao patrão; o adjetivo "diferente" refere-se à convicção com que a moça enfrenta a todos na sua decisão de não se casar, única saída para abafar o escândalo de ter sido "desonrada". Ela acaba expulsa de casa por seu pai – a quem ela, com o custo de sua virgindade, havia retirado de uma injusta prisão – e acaba por tornar-se diretora de um hospital de órfãos.

Não há *happy-end* e nem cruzamento forçado de enredo com mensagem. O resultado é muito mais orgânico do que no exemplo anterior, a tessitura dramática é mais densa e, apesar da empatia que certamente despertava a protagonista, há uma componente dialética nas situações de contexto que poderia levar a platéia a refletir.

A partir de 1917, o interesse pelas festas operárias sofrem um ligeiro desvio para uma nova modalidade de confraternização: os "festivais públicos"[25], grandes piqueniques ao ar livre, maciçamente concorridos. Com a conquista desse novo espaço, amplia-se o programa da festa, incluindo-se disputas esportivas, excursões e outras modalidades de lazer que os salões das entidades não comportavam.

---

[25] Cf. FRANCISCO FOOT HARDMAN, *op. cit.*, p. 38.

A apropriação do ambiente público pela classe trabalhadora tem relação direta com a crescente organização de suas fileiras. Indica, por outro lado, uma preponderância do impulso espontâneo da base para se expandir, em contraposição ao instinto de controle das lideranças que não viam com bons olhos essas manifestações de divertimento descompromissado:

> Apesar da crítica doutrinária dos anarquistas ao baile, ao futebol, estes eram elementos incorporados dentro da forma-espetáculo assumida pelas grandes festas operárias. Em fases anteriores (...), as condições de refluxo mobilizatório e a fluidez dos núcleos de propaganda tornavam mais restritas as possibilidades de uma prática cultural massiva e popular. Com efeito, a *festa de propaganda* era circunscrita aos salões da associação de classe e muito mais carregada no aspecto doutrinário, "educador" e ideológico. Sem pretender esquematizar em excesso, penso que a primeira forma(propaganda) estaria mais ligada a uma determinação dos núcleos diretivos, e a segunda forma(espetáculo) mais próxima de uma determinação de classe[26].

Portanto, o modelo da festa operária atende mais aos objetivos de identidade e coesão ideológica de classe enquanto o festival se insere mais no âmbito das manifestações de massa. No primeiro, o peso é mais cultural; no segundo, predomina a questão do lazer da classe trabalhadora.

O teatro também se integra ao programa do festival mas é de natureza diferente – predominam a comédia e as variedades[27] – e também cumpre um papel mais sociável e menos didático. Sua função se altera na relação direta com a natureza semântica de cada modalidade de evento:

> No modelo da festa de propaganda, a classe é muito mais uma representação necessária construída pelo discurso anarquista, apesar de sua presença real e massiva estar ainda distante do Salão Celso Garcia. No modelo do festival proletário, a classe está muito mais presente, pelo menos fisicamente, embora não apareça com tanta nitidez na representação do espetáculo feita pelo discurso anarquista[28].

Essa ampliação das fronteiras dos salões corresponde a um momento de grande demonstração de força do movimento libertário, que teve participação decisiva na condução da greve geral de 1917. Grande parte desse vigor será drenado, a partir de 1922, com a entrada em cena do Partido Comunista do Brasil. Com o Estado Novo, o movimento sofre um processo de recolhimento, acuado pela repressão policial, embora permaneçam algumas chamas acesas. Com o golpe de

---

26. *Idem*, p. 42.
27. *Idem*, p. 40.
28. *Idem*, p. 78.

1964, o anarquismo sofre o destino de todas as outras correntes de esquerda e desaparece do mapa político do país enquanto traço visível[29].

O teatro social libertário ostenta o mesmo fôlego, apesar de, como prática coletiva tal como foi aqui descrita, ter praticamente desaparecido em meados da década de trinta[30]. Mas, pontualmente, seguiu-se representando e há depoimentos que atestam que pelo menos um grupo do qual fazia parte Pedro Catallo, o grupo de teatro do Centro de Cultura Social, seguiu atuando até a década de 60[31].

O CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE

O agitprop com força de permanência e alcance só vai surgir no Brasil no início da década de 60, através do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – o CPC da UNE.

O período é propício ao aparecimento da agitação de rua. A sociedade civil vinha aquecida da Campanha da Legalidade, que garantira a posse de João Goulart – ainda que sob a imposição do regime parlamentarista – e entrava em um momento da história marcado pela mobilização em torno de grandes temas de interesse do país.

Durante o tumultuado governo de Goulart, vivia-se a euforia nacionalista da luta pelas reformas de base, principalmente pela reforma agrária, e contra todos os vestígios do imperialismo norte-americano, eleito Judas em dia de malhação. No Sul, o governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, inicia uma política de desapropriações – a ITT e a Bond & Share –; no Nordeste, crescem os conflitos armados entre latifundiários e posseiros e as Ligas Camponesas se expandem sob o impulso da legalização do sindicalismo nas zonas rurais. Caminha-se para a extensão do voto ao analfabeto, para a reforma do ensino através da aprovação da Lei de Diretrizes e Bases, para o fortalecimento da organização das classes trabalhadoras com a criação do CGT – Comando Geral dos Trabalhadores – e a CONTAG – Confederação dos Trabalhadores Rurais. As forças progressistas se unem em torno da constituição de uma Frente de Mobilização Popular (1963).

---

[29] CAIO TÚLIO COSTA, *O que é Anarquismo*, São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 118.

[30] Embora esta parte do estudo privilegie o teatro de influência anarquista, é necessário ressaltar que existiram outras experiências menos disseminadas, vinculadas a outras correntes ideológicas, com características diferentes das que foram aqui apresentadas. Como um exemplo significativo, destaca-se a presença, durante toda a década de 30, de um teatro judeu de inspiração comunista, promovido pelo Iungend Club (Clube da Juventude). Trata-se de um teatro que avança no sentido das formas mais diretamente políticas do agitprop (inclusive com uma modalidade de teatro-jornal), visando também a massa de judeus imigrados. Embora essa experiência merecesse um estudo mais aprofundado, por sua especificidade não o fizemos no presente trabalho, restringindo-nos nesta nota às informações gentilmente prestadas pelo Prof. Dr. Jacó Guinsburg.

[31] MARIA THEREZA VARGAS, *op. cit.*, p. 16.

A nível das organizações políticas de esquerda, o PCB, fiel à linha de reformismo moderado – defesa de uma frente única nacionalista e democrática, aliança com a burguesia nacional e simpatia pelo capitalismo de Estado[32] –, sofre o abalo de uma cisão que irá dar surgimento ao PC do B – Partido Comunista do Brasil, de linha pró-chinesa. Outros grupos e tendências surgem para disputar espaços junto às classes mobilizadas, entre eles o POLOP – Política Operária – e a AP – Ação Popular, esta vinculada a setores marxistas da Igreja e com grande penetração no meio intelectual e universitário.

No plano cultural, o mesmo sentimento nacionalista inflava a luta pela valorização do artista nacional e exigia, nas telas e nos palcos, a presença do homem brasileiro. Assim, enquanto o cinema era povoado de favelados, marginais, lumpens e cangaceiros[33], o operário subia no palco em *Eles não Usam Black-tie*, confirmando o Teatro de Arena paulista como posto avançado de defesa da dramaturgia nacional engajada.

No Nordeste, em Recife, Miguel Arraes coloca o Estado como promotor de uma experiência pedagógica integrada de base renovadora: o MCP – Movimento de Cultura Popular. Inicialmente voltado para um programa de educação popular, apoiado no método do educador Paulo Freire, logo o MCP expandiu seu âmbito de atuação para a esfera da produção cultural popular, promovendo festivais de cinema, teatro e música, mantendo Centros e Praças de Cultura, e iniciando a produção de um longa-metragem, *Cabra Marcado para Morrer*, que não pôde ser concluído[34].

Na área de teatro, o MCP cria os Clubes de Teatro,

> organizados nos Centros Educativos Operários e nos Sindicatos, formando assim conjuntos cênicos de operários, que se apresentam em sistema de revezamento em todos os bairros do Recife, levando uma mensagem de arte à população proletária do Recife e também às massas camponesas do interior do Estado[35].

Diversos grupos de teatro se reúnem em torno do Teatro de Cultura Popular, que conta com uma concha acústica e um teatro-circo ambulante – o Teatro do Povo – para suas apresentações. Trazem o Arena de São Paulo, que apresenta *Revolução na América do Sul* e que desenvolve um Seminário de Dramaturgia, coordenado por Augusto Boal, e um Laboratório de Interpretação, dirigido por Nelson Xavier e Milton Gonçalves. Desta passagem do Arena pelo MCP de Recife fica a criação e encenação de uma peça, *Julgamento em Novo Sol*, escrita por um coletivo de cinco autores e dirigida por Nelson Xavier. No cabeçalho do texto de apresentação, no programa da peça, consta:

---

[32] ARNALDO SPINDEL, *O que é Comunismo*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 80.

[33] Cf. JEAN-CLAUDE BERNARDET, *Brasil em Tempo de Cinema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, em particular a primeira metade do volume.

[34] O filme foi retomado em 1984 pelo diretor Eduardo Coutinho. Do roteiro original, que era a reconstituição do assassinato do líder camponês paraibano João Pedro, o filme transformou-se em um documentário sobre a situação presente dos protagonistas reais do episódio, atores de suas próprias personagens na época, entremeado com as cenas filmadas originalmente.

[35] "QUE é o MCP?", *Arte em Revista*, São Paulo 2(3):71, mar. 1980.

> A aliança que no Movimento de Cultura Popular se consolida entre estudantes, intelectuais e as camadas populares torna invencível a sua causa: teatro e cultura para a emancipação do povo[36].

O Teatro de Cultura Popular dividiu seu trabalho em quatro frentes, depois de haver atuado durante longo tempo apenas na esfera do município. A primeira delas permanecia cuidando da Capital, promovendo espetáculos junto às organizações estudantis, sindicatos e associações de bairros e também preparando esquetes para ilustrarem as conferências de Paulo Freire nos Centros e Praças de Cultura. O segundo grupo cuidaria dos Centros Educativos Operários, dando continuidade à formação de núcleos de teatro nesses locais. As duas outras seções seriam responsáveis pela organização de espetáculos nas zonas da mata (norte e sul). Esse trabalho no campo foi apenas iniciado e não teve desenvolvimento porque sobreveio março de 1964 e o golpe militar antes que se pudesse sistematizar a experiência[37].

O Movimento de Cultura Popular vai exercer sua influência não só no Nordeste como também atrair a atenção do Sul. Iniciado com poucos meses de antecedência sobre o Centro Popular de Cultura, o MCP certamente inspira a experiência carioca, divulgado através de conferências de Paulo Freire no ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros[38].

O CPC surge em finais de 1961 e sua história se inicia com a montagem da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Chico de Assis. Vianninha havia recém-retornado ao Rio, desligando-se do Teatro de Arena. Juntamente com Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, do ISEB, resolvem aproveitar a mobilização que a peça, apresentada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, havia levantado junto aos estudantes. Optam por promover um curso de Filosofia, a cargo do professor José Américo Peçanha, obtendo tal êxito de inscrições que são obrigados a procurar a UNE – União Nacional dos Estudantes –, para a cessão de um local na sede da entidade. Do encontro entre esses artistas, intelectuais e a entidade nasce o Centro Popular de Cultura, órgão cultural da UNE, mas órgão autônomo, regido por estatutos próprios, com diretoria eleita em assembléia[39].

---

[36] IVAN MAURICIO *et allii*, *Arte Popular e Dominação*, Recife, Alternativa, 1978, p. 101.

[37] LUIS MENDONÇA, "Teatro é Festa para o Povo", *Arte em Revista*, São Paulo, 2(3):74, mar. 1980.

[38] CARLOS ESTEVAM MARTINS, "História do CPC", *Arte em Revista*, São Paulo, 2(3):78, mar. 1980.

O Centro surge primeiramente voltado para a atividade teatral; logo em seguida é criado um Departamento de Cinema e, em 1962, organizam-se os outros setores: Música, Arquitetura, Artes Plásticas, Administração e, por fim, Alfabetização de Adultos e Literatura.

No teatro, o CPC dividia suas produções em peças para o palco e teatro de rua. As peças de maior porte aconteciam na sede da UNE – onde, com verba do Serviço Nacional de Teatro, haviam adaptado um teatro – e em outros locais para os quais eram convidados. A experiência do teatro de rua é um pouco posterior, nascendo após frustradas tentativas de contato com outros públicos populares fora do âmbito da classe média da zona sul carioca:

> Encontramos aí várias dificuldades; tínhamos a ilusão na época que poderíamos entrar facilmente em contato com o povo, mas a decepção foi terrível. Tivemos duas surpresas desagradáveis. A primeira delas foi a descoberta de que, na periferia, a polícia era mais ativa do que em Copacabana. Fizemos várias tentativas, mas, muitas vezes, fomos interrompidos pela polícia de Lacerda, que invadia o local de apresentação ou impedia nossos espetáculos por outros meios. A segunda surpresa foi a ausência do operário nos locais onde supúnhamos que ele deveria estar: os sindicatos. Montamos muitos espetáculos em sindicatos mas não aparecia ninguém para assisti-los ... Assim, a dificuldade não estava em montar espetáculos que pudessem ser levados à massa: a dificuldade estava em entrar em contato com o povo, uma vez que não existiam estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas. Não existia uma sociedade civil desenvolvida o bastante para oferecer associações ou organizações populares que fossem vividas e freqüentadas pela população[40].

Desenvolveram, então, a idéia do teatro-ambulante: peças curtas e esquetes produzidos em mutirão, em tempo mínimo, com os quais saíam às ruas para as apresentações. Mais tarde, conseguiram ganhar uma carreta-palco, que não chegou a ser muito utilizada por falta de infraestrutura. Também chegaram a aventar a possibilidade de adquirirem uma lona de circo, mas a idéia mostrou-se inviável e foi abandonada. Mesmo sem esses equipamentos, o teatro de rua do CPC aconteceu no melhor estilo do agitprop:

---

[39] O primeiro diretor do CPC da UNE foi Carlos Estevam Martins, sucedido, por um curto período, por Cacá Diegues e, em seguida, por Ferreira Gullar. Cf. MANOEL TOSTA BERLINCK, *O Centro Popular de Cultura da UNE*, Campinas, Papirus, 1984, p. 19.

[40] CARLOS ESTEVAM MARTINS, *op. cit.*, p. 78.

> ... o nosso trabalho era muito direto, em cima do acontecimento, como uma reportagem crítica das coisas que estavam acontecendo. Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas porque nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de faculdades, nos subúrbios, nas roças, ou em caminhão volante para montagens mais ambiciosas; fazíamos teatro em qualquer lugar. Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reizado, bumba-meu boi, a *commedia dell'arte*, o mamulengo etc. Os fatos aconteciam, imediatamente estabelecíamos um roteiro crítico e íamos pra rua. Existia todo um processo de elaboração: escrevíamos, montávamos e íamos pra rua representar. As montagens eram muito rápidas, tipo teatro de guerrilha, no sentido de transmitir nossa mensagem. O que havia de interessante nisso era a captação de uma comunicabilidade rápida e ampla...[41].

Uma outra idéia que vigorou foi a do "teatro camponês", desenvolvida na esteira das Ligas Camponesas que começavam a proliferar no território fluminense. No início, utilizam textos prontos mas, diante de resultados pouco satisfatórios, decidem escrever os textos a partir dos problemas detectados no próprio local, por uma equipe que para lá se desloca com antecedência de alguns dias:

> cada ator elegia um tipo, e o grupo montava um texto em que aparecessem esses tipos com os nomes ligeiramente alterados, e os problemas que a população local enfrentava. Isso funcionou otimamente[42].

A produção de agitprop do CPC superou a produção de peças mais longas. Das montagens mais importantes que realizaram para o palco constam, entre outras, *Eles não Usam Black-tie; Brasil, Versão Brasileira*, de Vianninha, um painel sobre a atuação do imperialismo norte-americano no país; a revista *Miséria ao Alcance de Todos*, de Arnaldo Jabor e *Filho da Besta Torta do Pajeú*, de Vianninha, sobre a problemática agrária. As peças que fizeram mais sucesso foram as que trataram de problemas vinculados à educação, conseguindo grande receptividade junto ao público estudantil, a mais fiel platéia do CPC; entre elas, duas de Carlos Estevam, *Auto dos 99%* e *A Vez da Recusa* (esta última sofreu o veto da direção da UNE quando foi encenada a primeira versão, dirigida por Chico de Assis[43]).

Enquanto coletivo, o CPC teve uma produção bastante fértil e diversificada. Nos seus dois anos e meio de existência, além dos cursos e do trabalho com o teatro, produziram um longa-metragem, *Cinco Vezes Favela*, com episódios de Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman; gravaram os disco *O Povo Canta* e *Cantigas de Eleição*, produziram a coleção *Violão de Rua* para a série *Cadernos do Povo Brasileiro*, editados pela Civilização

---

[41] JOÃO DAS NEVES, entrevista a Vera Candido, *Ensaio*, Rio de Janeiro, (3):43, 1980.

[42] CARLOS ESTEVAM MARTINS, *op. cit.*, p. 78.

[43] *Idem*, p. 80.

Brasileira, além de várias outras publicações, entre as quais diversos folhetos de cordel[44].

Mas, o aspecto mais relevante do CPC foi a multiplicação da experiência que tinha no coletivo da UNE o seu foco de irradiação. Dalí se produziram as peças, as músicas e os cartazes que eram distribuídos para os outros Centros, que rapidamente foram se multiplicando pela Guanabara, pelo Rio de Janeiro e pelos outros Estados[45]. O apoio à formação de novos CPCs era realizado por um Departamento de Relações Externas e a difusão de material ficava a cargo da PRODAC, empresa distribuidora subsidiária do CPC, que levava os livros e discos da Guanabara para o resto do país. A divulgação do trabalho do CPC também se fazia através das UNE-volantes, excursões por todas as capitais dos outros Estados, organizadas pela entidade com o objetivo de ampliar o contato entre as lideranças e as bases universitárias.

Apesar de trabalhar com um esquema de voluntariado, o CPC se propunha ser uma empresa prestadora de serviços. Além de cobrar por suas apresentações, o CPC auferia recursos da venda de seus discos e livros, e das contribuições individuais de simpatizantes. A UNE colaborava cedendo o uso de sua gráfica e dando cobertura através da revista *Movimento*, órgão da entidade. Do Estado receberam verbas para auxiliar a construção do teatro, parte da produção do filme e do disco *O Povo Canta* e, através de convênio com o MEC – Ministério de Educação e Cultura, para a realização de uma campanha de alfabetização de adultos[46].

A relação com os partidos políticos se dava dentro desse mesmo esquema empresarial: o CPC participava com seus espetáculos em comícios e campanhas mediante pagamento. Dessa forma, o CPC conseguiu manter uma certa autonomia em todos os níveis, embora estivesse em contato constante com, e fosse cortejado pelas instituições:

> ... o CPC não era um partido político. O nosso objetivo era motivar, predispor, criar atitudes favoráveis à participação política das pessoas. Os avaliadores da importância do CPC eram os partidos, e os partidos adoravam o CPC. Disputavam inclusive o poder lá dentro, não havia ninguém dentro do CPC que não estivesse sob o assédio dos partidos. A UNE, quando percebeu o que significava o CPC em termos de introdução a um trabalho posterior de organização, que aliás não cabia ao CPC desempenhar, facilitou tudo para o CPC. O CPC não iria organizar ninguém, o máximo que fazíamos era organizar outros CPCs; o trabalho de organizações políticas corria por conta dos partidos, dos sindicatos, das ligas, dos diretórios etc. Vinha a solicitação de fazer alguma coisa em algum lugar e, se a gente pudesse, a gente ia.

---

[44] MANOEL TOSTA BERLINCK, *op. cit., passim.*

[45] Por uma política de boa vizinhança com o Arena, o CPC nunca entrou em São Paulo, exceto por um núcleo no Sindicato dos Metalúrgicos, em Santo André e outros de menor expressão no interior do Estado. CARLOS ESTEVAM MARTINS, *op. cit.*, p. 78.

[46] MANOEL TOSTA BERLINCK, *op. cit.*, p. 25.

> ……………………………………………
>
> Vinham os pedidos e nós só precisávamos atendê-los na pressuposição de que quem estava fazendo o pedido tinha a intenção de fazer um trabalho político que a nossa atuação iria potencializar. A convicção de cada um que trabalhava no CPC era de que o que se fazia era de uma utilidade enorme e que cada um era absolutamente indispensável à marcha da História; não havia nenhuma dúvida, nenhuma hesitação...[47].

Para Oduvaldo Vianna Filho, o CPC era uma tentativa de resposta à insatisfação com os limites do Teatro de Arena e sua proposta de um teatro popular comprometido. Significava a possibilidade de radicalização de uma experiência que necessariamente teria que se dar fora da estrutura acanhada de um grupo de teatro atrelado às dificuldades do dia-a-dia e, sim, no contato com as instituições e organizações populares que pudessem amplificar-lhe a voz. A avaliação que segue foi escrita em 1962, publicada originalmente na revista *Movimento*:

> O Teatro de Arena (...) trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinqüenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele movimento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro incorformado[48].

Se, por um lado, o CPC aparentemente corresponde a essa expectativa de expansão da produção cultural através do apoio de base das instituições, por outro, as justificativas teóricas forjadas pelos intelectuais cepecistas – principalmente por Ferreira Gullar e Carlos Estevam Martins, os dois teóricos mais influentes do movimento – alcançarão níveis muito mais pretensiosos que os entrevistos no texto de Vianninha.

---

[47] CARLOS ESTEVAM MARTINS, *op. cit.*, pp. 80-81.

[48] ODÚVALDO VIANNA FILHO, "Do Arena ao CPC", in FERNANDO PEIXOTO (org.), *Vianninha*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 93.

No primeiro capítulo de *Cultura Posta em Questão*[49], Gullar realiza uma extensa análise do que vem a ser cultura popular, procurando provar a necessária distinção entre o entendimento da cultura fora de "seu caráter de classe" e a visão da cultura como uma ação voltada para a transformação social.

Isto posto, a cultura popular, na esfera artística, se definiria, portanto, "como uma 'nova tendência' que se carateriza por uma temática nacional e, direta ou indiretamente, didática" e pela compreensão de "suas profundas raízes sociais": "a cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira". Essa consciência se realiza através da compreensão de que os problemas de natureza sócio-culturais – analfabetismo, vagas na Universidade, miséria no campo, estreiteza de mercado para o trabalho intelectual, deficiência do ensino etc. – estão vinculados entre si e são frutos da exploração e da dominação. Portanto, "esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura sócio-econômica e, conseqüentemente, no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária".

A cultura popular com esse pressuposto é, necessariamente, uma ruptura com "as tendências em voga" – mesmo sofrendo o risco de ser desconsiderada pela crítica "esteticista" – e enfrenta problemas concretos quanto a seus instrumentos e modo de produção à medida que não supõe, porque rejeita, o *modus operandi* da cultura não engajada. Fora, portanto, do aparato de produção da cultura burguesa, a cultura popular "tem que se apoiar fundamentalmente na classe estundantil e na classe operária, como também nas organizações camponesas, utilizando-lhes os meios de comunicação e de ação, para atingir áreas cada vez maiores de público".

Concluindo o quadro de análise da organização da produção cultural Gullar configura a necessidade de uma maior aproximação com a massa, produzindo não apenas "para ela" mas "com ela", o que significaria "desenvolver, nela, os meios de comunicação e produção cultural, (bem) como obter, nesse trabalho, um conhecimento mais objetivo de determinada comunidade que permita maior eficácia na elaboração da obra que seja dirigida à massa".

De um ponto vista crítico, em relação ao que foi apresentado, resta a questão de saber até que ponto podemos reconhecer, nesse corpo teórico, as práticas do CPC, bem como suas estratégias de abordagem dos conjuntos sociais.

---

[49] A primeira edição de *Cultura posta em Questão*, de 1963, é da Editora Universitária da UNE, tendo sido posteriormente reeditada pela Civilização Brasileira, 1965, estando há muito esgotada. Para a análise que se segue, utilizamos a reprodução dos dois primeiros capítulos contida em *Arte em Revista*, São Paulo, 2(3):83-87, mar. 1980.

No caso do CPC, esse vínculo foi muito mais forte com o meio universitário do que com as demais camadas da população. Essa constatação aparece mesmo em quase todas as avaliações que as lideranças cepecistas realizaram, principalmente à medida que aumentava o distanciamento histórico do movimento.

Aliás, não é este o único nem o principal ponto de revisão crítica; o CPC tem sido, ultimamente, o prato mais saboroso para as críticas que se fazem à atuação da esquerda cultural daquele período. Isso, de fato, não se dá sem motivo. A radicalização da produção teórica cepecista alcançou níveis de autoritarismo e sectarismo que, se por um lado justifica ser alvo das críticas, por outro, pintou com tintas muito mais ferozes que as que de fato merecia uma prática de base espontaneísta e até certo ponto ingênua.

Talvez o principal responsável por essa imagem tão pouco favorável do CPC seja o alto teor de pretensão e prepotência do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, escrito por Carlos Estevam Martins e publicado originalmente na segunda parte de seu livro *A Questão da Cultura Popular*[50]. Pelo menos, este tem sido o texto mais analisado e combatido da produção cepecista[51] e, mais uma vez, com razões suficientes.

Enquanto Gullar define a cultura popular por seus próprios méritos, Estevam Martins tenta estabelecer uma tipologia das diferentes modalidades de arte, instituindo, por contrastes, a *arte popular revolucionária* como a arte popular autêntica e, conseqüentemente, a eleita pelo CPC (o inverso também é possível: é a arte eleita pelo CPC e, portanto, é arte popular autêntica).

Para Estevam Martins, o pressuposto básico que define o popular é, mais uma vez, sua imersão no social. Ao artista alienado – que está, voluntária ou inconscientemente a serviço da classe dominante – se contrapõe o artista que, por um ato de vontade, se propõe a "atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social (e a) declarar-se um sujeito, um centro ativo de deliberação e execução". Assim, o artista consciente se distingue por sua opção pelo povo e sua arte é popular e revolucionária, em contraposição à arte da elite (arte de minoria) e contra as duas outras possibilidades de arte da maioria: a *arte do povo* e *arte popular*.

---

[50] CARLOS ESTEVAM MARTINS, *A Questão da Cultura Popular*, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1963. Para a análise que se segue, utilizamos a reprodução integral do texto publicada por *Arte em Revista*, I(1):68-79, jan-mar. 1979.

[51] Cf. EDÉLCIO MOSTAÇO, *Teatro e Política, Arena, Oficina e Opinião*, São Paulo, Proposta, 1982, em particular o Capítulo 5: "CPC, MCP, Arena e Oficina: Os Caminhos de uma Arte Popular". Cf. HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA, *Impressões de Viagem, CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960-70*, São Paulo, Brasiliense, 1980, pp. 17-37. Cf. MARILENA CHAUÍ, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Seminários*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 64-92. Cf. MANOEL TOSTA BERLINCK, *op. cit.*, pp. 43-90.

Dessas duas, a primeira é a arte que prolifera nas "comunidades e – conomicamente atrasadas" – áreas rurais ou urbanas não industrializadas –, e nela "o artista não se distingue da massa consumidora (...) e o nível de elaboração é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada".

A arte popular, por sua vez, característica dos centros urbanos desenvolvidos, é fruto de "uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas":

> Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconseqüente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência.

Portanto, o CPC não pode aceitá-las nem como arte nem, muito menos, como popular. A elas irá se opor a categoria de arte praticada pelo CPC, que vai de encontro ao povo em sua luta pela emancipação. Estando organizado, enquanto sujeito da História presente, para exigir a satisfação de suas necessidades básicas, a nível de sua própria subsistência física, o povo alcança o patamar "das pretensões políticas e culturais" e aí encontra o CPC, "órgão cultural do povo": "os membros do CPC optaram por seu povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural".

Fazer parte do povo não significa, contudo, considerar o povo como um todo mas identificar-se com o seu segmento revolucionário; o artista deve assumir a ótica da classe revolucionária, ir de encontro ao povo em processo histórico de libertação. Isso implica a adoção do pressuposto da luta de classes e o engajamento, ao lado do povo, na luta pela conquista do poder: "... o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo". Portanto, "em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular". Esse raciocínio conduz a uma conclusão taxativa:

> É uma verdade que paira acima de qualquer contestação a tese de que não pode haver dois métodos distintos, um para o povo tomar o poder, outro para se fazer arte popular.

Ao se identificar com o processo revolucionário do povo, a arte popular revolucionária cumpre a tarefa de alimentar esse mesmo processo, contribuindo para que o homem se institua como sujeito da História.

Resta a questão da liberdade formal. À medida mesma que o artista popular revolucionário deve "se policiar" (*sic*) para não permitir que o ponto de vista de sua própria classe se imponha à ótica do povo revolucionário, ele deve abdicar do desejo de inventar o novo, preferindo privilegiar a comunicação, como uma garantia de melhor apreensão dos conteúdos. A medida da arte deve ser a medida da sua eficácia. Aqui a arte popular revolucionária encontra a arte do povo e a arte popular: empresta delas suas formas, "pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo". Anulam-se, assim, as diferenças anteriores e resta ao "conteúdo" ser o indicador distintivo.

Como segunda justificativa, está o fato de que o público popular também não se pauta por "critério formais de julgamento". É um público que "reage diretamente ao que se lhe diz" e que não consegue desvincular-se de suas preocupações práticas:

> ... em uma palavra, lidamos com um público artisticamente inculto, inserido a tal ponto em seu contexto imediato que lhe está vedado participar da problemática específica da arte.

A pesquisa formal para o artista revolucionário, portanto, deve ter um caráter distinto daquela que pratica o artista de elite, compromissado apenas com sua própria expressão. Sua pesquisa deve ter "o caráter sociológico de levantamento das regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética" que são ou elaborados pela própria massa ou, então, incorporados a seu patrimônio cultural e, num segundo momento, atuar sobre esses estereótipos de modo a dinamizá-los e "obrigá-los a render a máxima eloqüência".

Se, por um lado, as contradições internas do discurso e/ou do pensamento que ele enforma são, às vezes, bastante evidentes, por outro, em várias passagens, Estevam Martins deixa transparecer que a crítica externa já se havia manifestado contra os radicalismos conceituais cepecistas. Das principais críticas que se fizeram (e que ainda hoje são feitas) ao CPC – seu populismo e seu caráter autoritário, por exemplo – a questão formal acaba sempre se colocando no centro das querelas, talvez devido ao fato de ser um dos aspectos mais evidentes de contradição, visível no dia a dia da produção cepecista, e também um dos pontos mais tensos de conflito interno.

Para fora, admitia-se a consciência da não-neutralidade da linguagem, da presença do "fenômeno da mediação como um dado objetivo da experiência", mas, neste caso, os fins justificavam plenamente os meios: "não tem importância que os meios convencionais de expressão restrinjam o conteúdo de nossas concepções no ato de formulá-las, se

(...) eles constituem o único caminho para chegar à consciência do outro..."[52]. Internamente, o conflito era abafado pelo imperativo da urgência: "politizar as pessoas a toque de caixa", rapidinho, porque "as classes populares vão chegar ao poder logo, logo..."[53]

Truques do discurso ideológico que, na prática, fizeram a balança pender para o lado do ativismo, em detrimento da qualidade artística (e, mais do que isso, do próprio conceito de arte popular que se encontrava em jogo).

Este aspecto alcança a contradição central do CPC: uma proposta de arte que descarta a sua essência artística:

> Havia falta de espaço para a criação artística propriamente dita. Aqueles que tinham talento (...) mantinham a ilusão, e eu alimentei esta ilusão, de que era possível fazer arte ali dentro. Eu dizia que o problema estava na falta de talento deles, em não terem ainda descoberto um jeito de fazer alguma coisa que fosse popular e, ao mesmo tempo, com valor artístico... Mas eu estava careca de saber que não ia dar nunca. Que a tendência era cada vez mais baixar o nível, e eu lutei para que cada vez mais baixasse o nível, não do conteúdo, mas da forma[54].

A redução da problemática artística a uma questão de "pedagogia política" levou à rejeição de qualquer reflexão sobre a especificidade da linguagem expressiva:

> ... o Chico de Assis queria aplicar as técnicas do Brecht e eu disse: "nada de Brecht por aqui". Quer dizer, nós tínhamos tanta autoconfiança que vinha alguém falar de Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamento, mas o máximo de aproximação possível[55].

No caso do teatro de rua, essa desatenção para com a questão da linguagem fez com que a produção de textos fosse tratada exclusivamente como construção de discurso, nos moldes ágeis do agitprop de intervenção. Para tanto, não importava a especialização — se era necessário escrever um texto de última hora, quem estivesse disponível poderia fazê-lo, independente de nunca ter escrito nada para teatro —, e mesmo o produto coletivo era feito sem grandes cuidados com o processo de criação.

Usando como exemplo uma das peças de maior repercussão do CPC, em o *Auto dos 99%* o texto surgiu do trabalho de um coletivo de cinco autores[56], no prazo de uma semana. Foi produzido para complementar o programa da UNE-volante, que contava com uma peça sobre a luta operária, *o Brasil, Versão Brasileira*, do Vianninha; e uma outra sobre a questão agrária, *O Formiguinha*, de Arnaldo Jabor. Como entenderam que faltava uma referência ao movimento estudantil, o *Auto* foi escrito para suprir essa lacuna, tendo sido apresentado, inicialmente, sob forma de leitura dramática, sem ensaios, em Curitiba. A encenação foi sendo feita à medida que foi sendo sucessivamente apresentada.

---

[52] CARLOS ESTEVAM MARTINS, "Anteprojeto do Manifesto do CPC", *Arte em Revista*, *I(1):77*.

[53] *Ibid*, *História do CPC*, p. 80.

[54] *Idem*, p. 81.

[55] *Ibid*, p. 81.

[56] O texto foi escrito por Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré e Oduvaldo Vianna Filho.

Obedecendo ao gênero priorizado pelo CPC[57], o *Auto dos 99%* utiliza a estrutura da revista, com seqüência de quadros mais ou menos isolados, emprego de recursos cômicos e farsescos, de recitações e cantos corais, personagens típicas e superficialidade na abordagem temática.

A peça possui um desenvolvimento totalmente irregular: mistura de cenas, esquetes e *flashes* de situações marcados por cortes abruptos no tempo e desvios bruscos de enfoque temático. As personagens que representam o poder são pintadas com traços fortemente caricaturais e as personagens "positivas" são representantes de categorias ou extratos sociais – índios, negros, estudantes, operários –, e compõem os coros que comentam a ação.

O tema central – a Universidade e o baixo nível do ensino no país – aparece inserido em um bizarro painel histórico, que se inicia com o descobrimento do Brasil e termina com uma sucessão de cenas mostrando o isolamento da escola com relação à realidade social do país.

A primeira parte – chamando assim o período historicamente situado no passado – apresenta um ritmo mais lento e os episódios obedecem a um encadeamento cronológico. A peça abre com uma voz em *off*, descrevendo em tom parnasiano o Brasil paradisíaco de antes da chegada dos portugueses. A cena inicial retrata o período anterior à colonização, mostrando os índios em harmonia coletivista, repartindo entre si os frutos da caça e da colheita.

> ÍNDIO 1 – (*Entra com caça*) Índio eu deu boa caçada.
> ÍNDIO 2 – Índio eu não deu boa caçada.
> ÍNDIO 1 – Índio eu dividir com índio você.
> ÍNDIO 2 – Meio a meio. Boa! Boa! (*Dividem a caça. Mostra uma fruta*) Índio eu achou fruta.
> ÍNDIO 1 – Índio eu não achou fruta.
> ÍNDIO 2 – Rachar! Rachar! (*Entram mais índios. Dividem potes, cachimbos, comida*).

A chegada dos portugueses acaba com essa paz fraternal e, pela mão da Igreja – representada por um padre que fala português com estrutura de latim –, dá-se início à exploração da mão-de-obra escrava. O processo de aculturação acaba, primeiro, com o coletivismo:

---

[57] Cf. ODUVALDO VIANNA FILHO, "Teatro de rua". In FERNANDO PEIXOTO, *op. cit.*, p. 98.

> ÍNDIOS – Rachar. Rachar.
> ÍNDIO 1 – Índio eu não rachar! Não chegar nem para índio eu. Não rachar!
> ÍNDIOS – Rachar! Rachar!
> ÍNDIO 1 – Rachar uma banana! Como disse Sagrada Coisa Preta (*aponta o padre*): cada um por si e Deus só na arquibancada.

Depois, insere o índio no universo de valores da classe dominante e ele aprende a trair seus pares em troca de privilégios. O índio se presta à dominação do índio:

> PORTUGUÊS – Façam como ele (*aponta índio 1*). Tem as melhores bugigangas do país. Porque sabe trabalhar. Obedece à marcação. Vão se danar, ó nativos! Água acabou. Nós derrubamos muitas árvores, ó, bocós de mola! Acabou árvore, acabou água, acabou bicho. Vão se danar, ó, nudistas! É melhor trabalhar comigo, ó, precursores dos nordestinos!

Os índios trabalham em troca de bugigangas enquanto recitam declinações em latim. Mas eles não rendem o suficiente e, então, entram os negros para substituí-los no trabalho. Enquanto um coro relata o episódio histórico, D. João VI passa correndo pela cena – perseguido aos cutucões por Napoleão Bonaparte – e declara a abertura dos portos.

A partir daí, a História passa a ser contada através da evolução do ensino superior no Brasil. Um Professor representa o "funil" do vestibular, entrevistando um grupo de candidatos. A cada etapa do nosso desenvolvimento econômico e social, é uma determinada faixa da população que conquista o privilégio de ingressar na Universidade. Mas, para os pobres, nunca chega a sua vez; primeiro, são apenas os portugueses, e eles aguardam a independência. D. Pedro declara a Independência... e passa a ser a vez dos filhos da nobreza. Então, Deodoro proclama a República e os privilegiados passam a ser os filhos dos latifundiários. Com o progresso – a chegada da máquina! – quem ganha o direito de estudar são os filhos da burguesia. O acesso à Universidade é, então, confirmado estatisticamente: somados os que são privilegiados, sobra a maioria da população para quem as portas do ensino superior permanecem fechadas.

> CORO – Então se abriu a faculdade
> Para toda a Humanidade
> Para o Brasil e sua infelicidade
>
> (*o coro assume outra posição*)
>
> E a gente viu
> Pela peça até agora
> Que aqui no Brasil
> Fica sempre de fora,
> Nessa coisa estudantil
> De entrar para a faculdade,
> Uma parte ponderável
> De nossa mocidade. Salve! Salve!
> Quem é analfabeto
> CORO – 57% 57% 57%

Não vai pra faculdade
Quem não fez ginasial
CORO – 67% 67% 67%
Não vai pra faculdade
Quem não fez o científico
CORO – 71% 71% 71%
Não vai pra faculdade
Quem não tem dinheiro ou vira *beatnik*
Não vai pra faculdade
Deu: 99% 99% 99%
Logo, entra na faculdade
Um por cento do povo brasileiro!
Viva o um por cento!
Viva o um por cento!
Do povo do Brasil!

A situação de alienação pela qual atravessa a Universidade é retratada por meio de uma sucessão de *flashes* de aulas de diferentes ramos profissionais. Em Ciências Sociais, um professor divaga sobre diferença entre o jornal matutino e o vespertino, na relação com o papel da família na sociedade. Em Arquitetura, dedicam-se ao estudo detalhado da coluna jônica (programa de três anos de currículo). Em História, discute-se a cor da cueca de D. Pedro quando acordou "às oito e dezessete da manhã de seis de setembro" e a influência de sua rotina doméstica sobre a proclamação da Independência. Em Direito, o professor, hesitante, já não se lembra exatamente o que é Direito. Em Economia, o professor, pragmático, faz o elogio do lucro. Em Filosofia, discutem-se assuntos tão transcendentes que toda a classe termina enlouquecida, dizendo incongruências.

PROFESSOR (*a um aluno*) – O senhor, que é que está pensando agora?
ALUNO – Nada, professor.
PROFESSOR – Está aí! Está aí! Ele não está pensando nada, logo, ele não existe, pois Descartes disse: penso, logo existo. E assim, eu chego à conclusão, dramática, não posso esconder, que nosso querido amiguinho aí sentado não existe! (*aluno urra*) E assim, meus não-discípulos, que vocês não existem! E porque não dizer, eu, eu, pasmem!, não existo.
(*Solta um urro*) Eu sou o nada! (*Gritando*) Eu sou o nada! Esta aula não existe! (*Solta vários urros e repete várias vezes*) Esta aula não existe! Vocês não existem! Eu sou um não-professor. Vocês são uns merdas!
ALUNOS – (*Enquanto isso os alunos gritam, urram, latem*) Belzebu, Belzebu, vai comer angu!
ALUNO 1 – Galia est divisa in partes tres.
ALUNO 2 – O não-objeto é a objetivação do subjetivismo não conceituável (*Ri e chora*).
ALUNO 3 – Ela se move! Eu sei. Se move!
ALUNO 4 – Quem?
ALUNO 3 – Minha mão! Se move!

O último episódio mostra uma reunião da "Egrégia Congregação", na qual um grupo de velhinhos – que nem se recorda muito bem o que é "estudante" –, discute o único ponto realmente relevante da pauta:

devem eles chamar-se entre si "deões" ou "decanos". Um estudante ainda tenta trazê-los à realidade mas, sem êxito, decide sair à procura de "alguém no Brasil que se interesse por nós".

O tom geral da peça é de sátira debochada e irreverente: D. Pedro proclama a Independência sentado em um pinico, Pero Vaz de Caminha indaga, escrevendo sua famosa carta, pelas hemorróidas de sua Majestade e o Professor da aula inaugural sai de dentro de um sarcófago. O tratamento farsesco dá agilidade à cena, ao mesmo tempo em que disfarça a precariedade estrutural da peça, a qual traz a marca de seu processo de produção: por exemplo, o período da escravidão negra recebe um tratamento "relâmpago", restringindo-se à entrada de um coro de negros (cantando um "ponto" de macumba) que se junta ao grupo de índios em uma cena curtíssima de trabalho forçado e sai de cena, subitamente, dizendo "chaú!".

A mudança de uma cena para outra se faz através da entrada e saída de personagens, ou então, a ligação é feita pelo coro, que comenta e anuncia os episódios. Na seqüência das "aulas", a personagem do bedel efetua a passagem, anunciando as matérias por meio de versos. Para a introdução da cena final, a rubrica determina a entrada do bedel com um cartaz: "Hoje, reunião da Egrégia Congregação".

Não há grandes indicações sobre a movimentação em cena, exceto pelas marcações de entradas e saídas, assim como são raras as sugestões de elementos cênicos – alguns bancos, um sino, bugigangas para o índio–, deixando supor improvisação e economia de recursos.

A linguagem da peça é recheada de gírias e mistura prosa e poesia, se bem que esta, apesar da rima, muito dificilmente poderia receber este rótulo. Não há nenhum refinamento na construção das estrofes e as soluções de rima às vezes denunciam a propositada falta de esmero, ou, então, a pressa com que foi escrita:

> Venha conhecer onde se ensina
> Aqui começa nossa triste sina
> A vida passando, a gente na esquina
> Não sei mais o que rima com ina!

Embora a ficha técnica do espetáculo indique uma equipe responsável pela parte musical, muitas das letras fazem supor a adaptação de músicas conhecidas, principalmente do repertório carnavalesco:

> CORO – (*Dos índios*) Foi seu Cabral,
> Foi seu Cabral,
> No dia 21 de abril,
> Dois meses depois do carnaval,
> Começando a exploração nacional
>
> . . . .
>
> CORO – (*Dos velhinhos da Congregação*)
> Da Faculdade não saio,
> Daqui ninguém me tira.

E o dia em que eu encapotar,
É o meu filho,
É o meu filho,
Que virá pro meu lugar!

No geral, predomina o tratamento superficial, desembocando na sátira sem sutilezas e na paródia escrachada. Os estudantes encontravam, na peça, bons motivos para purgar, pelo riso, sua insatisfação com a Universidade. Como testemunha Carlos Estevam, um espectador chegou a deslocar o maxilar de tanto rir! A caracterização generalizada dos professores como "múmias" ignorantes, do sistema universitário como "cabide de emprego" e do ensino como máquina de alienação, garantia, seguramente, uma comunicação rápida com a platéia.

O tom de irreverência só cede diante das falas finais do estudante, na tentativa de diálogo que estabelece com a Congregação. Configura-se o discurso do *estudante exemplar* que, na lucidez de suas reivindicações, sintetiza a mensagem política da peça:

> ... Preciso ferramenta, professor. Não de palavras bonitas e empoladas. Preciso que gastem mais comigo, professor. Quero aulas melhores, professores menos cansados, quero lugar para praticar, lugar para discutir. Não posso ir cair de quatro lá fora, professor! Sou gente. Tem que respeitar minha vida. Quero que mais gente estude, quero que mais gente pense. Esta Faculdade está fechada, professor! Só entra aqui dentro quem já tem sua vida garantida às custas dos outros. Gente que não precisa estudar. Basta se ilustrar para ter o que dizer em noites íntimas, em noites sociais...
> ... É preciso abrir a Faculdade!

É compreensível que textos como este alcançassem a platéia em cheio. Tanto o produtor quanto o receptor, neste caso, falavam a mesma linguagem e a peça servia à manutenção dos ânimos em estado de aparente combatividade. Dizia-se aquilo que a platéia queria ouvir e cumpria-se, dessa forma, o propósito de agitação.

Na relação com as massas trabalhadoras, onde essa identidade não se encontrava dada *a priori*, a comunicação não seria tão fluente e a resposta da platéia não viria de modo tão imediato, apesar dos recursos fáceis de linguagem e da especificidade de conteúdos. Difícil, portanto, aferir até que ponto o teatro cepecista alcançava os objetivos projetados no seu *manifesto*, principalmente no que concerne à formação de uma consciência transformadora. Mas, estamos, sem dúvida, bem longe de um modelo que pudesse merecer o pretensioso título de "arte popular revolucionária". Mesmo sob uma análise ligeira, toda a teoria cepecista surge com todos os vincos da contradição tão logo se avalia o resultado de sua prática.

Resta a hipótese, mais de uma vez aventada, de que, em 1964, o CPC encontrava-se à beira de uma redefinição. Vianninha mencionava um "processo de transformação", que levaria a um aprofundamento em direção a "trabalhos significativos em relação à cultura brasileira", sem a demagogia de "atingir as massas populares incaracterizada e desorganizadamente"[58]. Armando Costa acredita que o trabalho do CPC foi interrompido prematuramente, antes que pudesse alcançar seus objetivos: "...mais um ano de existência e haveria uma análise na qual uma grande parte de utopismo seria eliminada"[59].

Não obstante as possibilidades de desenvolvimento que são apontadas hoje, fruto de um distanciamento crítico, o fato é que, na época, insuflados por uma leitura vesga do contexto, acreditando na revolução popular iminente e na posição vanguardeira que as cabeças pensantes do país deveriam ocupar nesse processo de tomada de poder, os intelectuais e artistas do CPC foram contornando suas contradições internas e externas e foram surpreendidos, exatamente com toda a esquerda, com o golpe militar.

Mesmo assim, apesar do radicalismo e da não-consecução de seus objetivos – nem fizeram a revolução, nem criaram uma arte popular revolucionária, nem mesmo promoveram uma aliança histórica entre o seguimento da pequena-burguesia ao qual pertenciam e as massas populares – o CPC marcou época e deixou exemplos. No plano imediato, logo após o golpe, parte da direção artística do CPC funda o Teatro Opinião que, durante quase uma década será um dos bastiões do teatro de resistência contra a ditadura.

Nos primeiros meses após o golpe de 64, o panorama do teatro profissional do eixo Rio-São Paulo aparentemente não sofreu nenhum grande abalo além da perplexidade e temor que se abateram sobre toda a nação. O regime militar que inaugura um dos mais negros períodos de arbítrio da História brasileira ainda não havia sistematizado o que seria depois – principalmente após 68 – a prática ignorante e policialesca da censura oficial.

É evidente que o golpe pôs fim à experiência do CPC da UNE, a experiência mais radical de agitprop já realizada no Brasil, mas fatos como este não tiveram repercussões imediatas sobre a produção teatral de então que, embora nem sempre diretamente contestatória, ostentava visível a intenção de ser eficiente metáfora política contra a ditadura.

Mesmo a partir de 1965, quando a ação censória do governo começa a se tornar mais impertinente, o teatro persiste em uma atitude de desafio e oposição. Aos principais redutos de renovação do teatro nacional, como o Arena e o Oficina, acrescentam-se novos espaços de resistência, como o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, e o Teatro Opinião, no Rio, cujas produções teriam um importante papel na defesa de nosso teatro no decorrer da década.

---

[58] ODUVALDO VIANNA FILHO, entrevista a Ivo Cardoso, in FERNANDO PEIXOTO, *op. cit.*, p. 177.

[59] ARMANDO COSTA, entrevista a Dejair Cardoso da Silva, *Ensaio*, Rio de Janeiro, (3):55, 1980.

Assim, os primeiros quatro anos da ditadura paradoxalmente contribuíram para a história do teatro brasileiro com algumas de suas produções mais significativas como o show *Opinião* (direção de A. Boal, Teatro Opinião, Rio, 1964), *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto e músicas de Chico Buarque (direção de Silney Siqueira, TUCA, São Paulo, 1965), *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millor Fernandes (direção de Flávio Rangel, Teatro Opinião, Rio, 1965), *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (direção de A. Boal, Teatro de Arena, São Paulo, 1965), *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar (direção de Gianni Ratto, Teatro Opinião, Rio, 1966), *Arena conta Tiradentes*, de A. Boal e G. Guarnieri (direção de A. Boal, Teatro de Arena, São Paulo, 1967) e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, São Paulo, 1967).

O panorama torna-se mais crítico a partir de 1968, ano que Yan Michalski considera "talvez o (...) mais trágico de toda a história do teatro brasileiro"[60]. Mesmo antes da edição do AI-5, a ação da censura e dos grupos pára-militares coloca o teatro no rol das atividades de alto risco.

A aparente união que se parecia respirar no meio teatral – talvez até como conseqüência do aumento de pressão – sofre uma ruptura e cinde-se em divergências supostamente inconciliáveis.

No texto-manifesto do programa da *I Feira Paulista de Opinião* (1968), o diretor Augusto Boal analisa a existência de "três linhas" predominantes no teatro de esquerda de então. Apesar de estar marcada pelo subjetivismo, essa visão da produção teatral iria prevalecer durante os anos seguintes, dividindo os produtores e até mesmo certas facções do público em adeptos desta ou daquela corrente, adversárias ideológicas entre si.

O ano de 1967 parece ser o marco divisor das águas, principalmente com a virada estética promovida pelo Oficina com a montagem de *O Rei da Vela*. Surgia uma "corrente" que Boal desdenhosamente chama de "tropicalismo chacriniano-dercinesco-neo-romântico". Embora, aparentemente, o Oficina não seja o único alvo da crítica, ele aparece literalmente mencionado na análise de Boal e em várias passagens se reconhecem as referências veladas ao espetáculo do grupo. Para o diretor do Arena, essa corrente, embora originária na esquerda, "mais se aproxima da direita", e os adjetivos com os quais a contempla configuram claramente o preconceito: neo-romântica (porque ataca as aparências), homeopática (porque "pretende destruir a cafonice endossando a cafonice"), inarticulada, tímida e gentil, importada ("avalanche inglesa misturada com a crueldade provinciana copiada de Grotowski-Living Theatre") e, principalmente, carente de lucidez.

---

[60] YAN MICHALSKI, *O Teatro sob Pressão*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 33.

Ao "tropicalismo", Boal contrapõe duas outras tendências, com as quais ele é muito mais benevolente: o "neo-realismo" e a corrente "sempre de pé". A primeira concerne principalmente à obra de Plínio Marcos e é reconhecida por cumprir a importante tarefa de "retratar a vida brasileira". No entanto, peca por promover uma "empatia filantrópica" entre o espectador e a personagem – usando, segundo ele, uma expressão tomada por empréstimo a Anatol Rosenfeld – e por resultar "mais documental do que combativa".

Evidentemente, salva-se a tendência com a qual o autor do texto encontra-se identificado e que é caracterizada pelo repertório do Teatro de Arena. É a tendência "exortiva" (sic), que utiliza a fábula e seus esquemas maniqueístas para compor a alegoria do presente, condenando os exploradores e exaltando o povo. Em suma, é a verdadeira "linguagem do teatro popular". Há aqui um certo parentesco com o cepecismo e Boal admite mesmo essa filiação. Principalmente no que concerne à defesa do maniqueísmo como técnica de construção de situação e personagens:

> A técnica maniqueísta é absolutamente indispensável a este tipo de espetáculo. Os repetidos ataques ao maniqueísmo partem sempre de visões direitistas que desejam a qualquer preço instituir a possibilidade de uma terceira posição, da neutralidade, da isenção, da eqüidistância, ou de qualquer outro conceito mistificador. Na verdade, sabemos que existe o bem e o mal, a revolução e a relação, a esquerda e a direita, os explorados e os exploradores. Quando a direita pede "menos" maniqueísmo, estará na verdade pedindo que se apresente no palco também o lado bom dos maus e o lado mau dos bons (...) Pedem que se mostre que todos os homens são iguais quando nós pretendemos repetir pela milionésima vez que o ser social condiciona o pensamento social[61].

Embora escrita no calor do momento, sem o necessário distanciamento crítico, a análise de Boal retrata fielmente o sentimento que passa a vigorar generalizadamente dentro da esquerda artística, a partir de então, contra qualquer teatro que se fizesse longe desse parâmetro de engajamento.

Dessa mesma raiz nasce o descontentamento de amplo setor jovem do teatro frente às produções profissionais, cujo vigor arrefece gradativamente, à medida que a ação da censura torna-se cada vez mais coercitiva.

Os produtos dessa insatisfação serão muito mais ricos e variados do que supõem os rótulos de "alienação" e "engajamento". No entanto, ainda hoje, essas categorias em oposição permanecem veladamente como base de análise de muitos dos estudos críticos que são realizados do período. Do mesmo modo, a concepção do maniqueísmo como estrutura privilegiada de uma estética popular passa a ser um marco de referência, com relação ao qual se definem, por aceitação ou rechaço, os grupos que vão atuar à margem do teatro empresarial durante toda a década de 70.

---

[61] AUGUSTO BOAL, "Que Pensa Você da Arte de Esquerda?", programa da *I Feira Paulista de Opinião* (1968).

4. O Teatro Popular de Periferia dos Anos 70

Durante os anos mais negros da ditadura, os meios intelectuais e artísticos sofreram duramente o peso da repressão. Centenas de intelectuais, docentes, artistas e pessoas vinculadas à vida cultural do país foram presos, exilados e perseguidos pela polícia e seus braços clandestinos. A produção cultural passou a ser vigiada de perto pela censura que foi responsável pela interdição de mais de quinhentos filmes, quatrocentas peças de teatro, duzentos livros e incalculável número de composições musicais[1].

Mesmo assim, nos anos 70, e apesar de os constantes balanços da crítica apontarem para um visível empobrecimento da produção teatral como um todo, houve iniciativas que foram notáveis e não só em relação ao contexto da época. Mesmo com os golpes constantes das interdições, suspensões de espetáculos, ameaças e atentados a teatros e elencos, persistiu em alguns setores do teatro profissional uma atitude de abnegado enfrentamento.

Buscou-se cada vez mais subterfúgios para escapar das proibições: analogias, metáforas e alusões substituíram o discurso provocador das encenações do final da década passada.

Alguns teatros se fizeram redutos de uma resistência possível, procurando manter em cartaz peças atuais e de bom nível – como o Teatro São Pedro e o Ruth Escobar, em São Paulo –, e também abrindo espaços para autores novos, como o Teatro Ipanema, no Rio. Surgiram grupos profissionais independentes, forçando um caminho alternativo ao modo de produção empresarial, fundados em um trabalho de natureza mais coletiva do que os elencos de ocasião e que aportaram importantes contribuições para a pesquisa da linguagem cênica. Entre os pioneiros estão o Pessoal do Vitor, em São Paulo, e o Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio.

---

[1] DARCY RIBEIRO, *Aos Trancos e Barrancos*, Rio de Janeiro, Guanabara Dois, 1985, verbete 1979.

Foi um período também durante o qual o país recebeu a visita de importantes diretores e grupos do Exterior[2], trazidos principalmente para o Festival Internacional de Teatro, promovido por Ruth Escobar e cuja primeira realização se deu em 1974.

O sentimento de resistência brotou no teatro como em todas as esferas da atividade social onde se manteve um laivo de consciência.

No meio operário, milhares de trabalhadores foram demitidos, a CGT foi fechada, centenas de dirigentes sindicais foram perseguidos e houve intervenção em quase todos os sindicatos; ainda assim, apesar da repressão cerrada, sempre persistiam sinais da luta, com greves localizadas e "operações tartaruga". O meio estudantil, em que pese a estreita vigilância realizada por alcaguetes instalados dentro das próprias salas de aula, procurou manter a tradição de ser o mais rebelde foco de agitação contra o regime militar. As fileiras mais progressistas da Igreja alinharam-se ao lado dos setores mais carentes da população, realizando um discreto mas eficiente trabalho de organização que resultou, em meados da década, no surgimento das Comunidades Eclesiais de Base.

Em um período no qual qualquer forma de organização social era alvo, no mínimo, de suspeita e havia um empenho em desbaratar qualquer iniciativa de agrupamento, a resistência nascia do gesto teimoso de insistir na reunião em torno de problemas comuns. Nos bairros, irão fermentar as associações de natureza comunitária que urdirão, ao longo da década, uma rede subterrânea de organização popular, que virá à tona com força surpreendente, no momento oportuno, para pressionar pela abertura política.

No teatro, à margem dos grupos alternativos e elencos profissionais, vão surgir, de modo mais ou menos espontâneos, dezenas de grupos que se deslocam para a periferia das Capitais à procura de um público mais popular, totalmente apartado do acesso aos bens culturais produzidos no Centro. Embora não sendo um fenômeno exclusivamente paulista, em São Paulo esse movimento em direção aos bairros assume características tais, que pode configurar uma tendência diferente das outras manifestações alternativas que surgem mais ou menos no mesmo período[3].

---

[2] Estiveram no Brasil, entre outros, diversas companhias espanholas como a de Núria Espert (1974), o La Cuadra de Sevilla (1975), o grupo catalão Els Joglars (1976), a companhia francesa do Théâtre National Populaire (1973), o grupo americano de Bob Wilson (1974), além de diretores do porte de Victor Garcia (1974) e mitos do teatro como o polonês Jerzy Grotowski (1974). Não podemos deixar de registrar também, como marco desse intercâmbio internacional a histórica visita do Living Theatre, em 1970, a convite do Teatro Oficina.

De fato, esse movimento teatral tem um vínculo estreito com o momento político; poderíamos até mesmo dizer que ele é uma reação às condições de censura e repressão que coibiram qualquer manifestação pública de oposição e descontentamento.

São grupos que se formam a partir de circunstâncias diversas e nem sempre têm claro seus objetivos. A maioria traz como bagagem mais a garra e o idealismo do que propriamente um trabalho estruturado. Muitos têm vida efêmera, não resistem a mais do que uma montagem. Outros nascem e morrem antes mesmo de alcançarem um palco. Alguns conseguem superar os obstáculos maiores e chegam a constituir uma história. Uns raros conseguem até mesmo competir em prestígio com o teatro profissional e arrebatar prêmios da crítica e citações na grande imprensa.

Mambembando pelos bairros, movidos pelo desejo de alcançar uma comunicação eficiente com o público da periferia, levam espetáculos, na maioria, precários de produção e de qualidade artística. Teatro pobre *strictu sensu*, se apresenta onde for possível, nas condições deficientes que a comunidade pode oferecer – salões adaptados, pátios de escola, ao rés-do-chão em qualquer espaço consentido.

Dessas dezenas de grupos que proliferaram, não se pode dizer que haja uma diretriz única comum, mas guardam entre si semelhanças que podem configurar um mesmo perfil de traços básicos.

Embora oriundos de experiências diferenciadas, há uma mesma intenção de não atuar no mercado profissional do centro. Isso se deve, por um lado, a uma insatisfação com o alcance do chamado *teatrão* junto às camadas mais populares, que não têm acesso facilitado às salas de espetáculo. De outro ângulo, o teatro produzido no centro é visto como afinado com setores das classes média e alta, estabelecidas geograficamente na região, de nível cultural e poder aquisitivo mais elevados. Por opção, a maioria dos grupos adota um sistema amador de sustentação financeira, cada membro mantendo sua sobrevivência por meio de trabalhos de diversas naturezas e dedicando-se ao teatro durante os períodos noturnos e fins de semana.

---

[3] No Rio de Janeiro, é muito mais tênue a linha que separa o chamado teatro alternativo, que teve uma extraordinária expansão em meados da década, daquele teatro produzido nos subúrbios. Cf. TANIA PACHECO, "Teatro Alternativo, em 70; a Luz no Final do Túnel", in *20 Anos de Resistência*, pp. 95-105. Cf. também YAN MICHALSKI, *O Teatro sob Pressão*. Embora os grupos cariocas mereçam um estudo mais aprofundado, a análise dos grupos paulistas pode deixar supor conclusões análogas para um e outro caso. Isto é, a avaliação do caso paulista, por ser este bem abrangente, dá conta a meu ver de todas as principais variáveis que devem ser apontadas no estudo do *teatro independente de periferia*.

Há um consenso no sentido de ir buscar o público no seu *hábitat*, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações. Esse teatro, portanto, deve ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também à medida que propõe conteúdos que digam respeito à vida desse homem da periferia. Essa vinculação com o social descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas, compostas, de modo geral, por operários, pequenos comerciantes, empregados do setor do comércio e do setor bancário, funcionários sem qualificação e empregadas domésticas, muito dos quais moradores de favelas.

O "rompimento" com o padrão do teatro profissional do centro se dá também a nível do modo de produção: as relações internas do grupo deixam de se pautar pela hierarquia e pela divisão de trabalho por especialização e passam a ter como base a produção coletiva e a realização das tarefas específicas através de subgrupos integrados. Todos no grupo tentam participar, na medida do possível, de todas as etapas do processo de criação. A remuneração cede lugar ao comprometimento com objetivos partilhados em comum.

Estes seriam os principais aspectos que aproximariam esses grupos entre si e dariam a tônica do movimento dos independentes:

- produzir coletivamente;
- atuar fora do âmbito profissional;
- levar o teatro para o público da periferia;
- produzir um teatro popular;
- estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.

Outras semelhanças não tão generalizadas surgem com freqüência sempre que se contrapõem, a título de comparação, as experiências dos diversos grupos. A trajetória percorrida de cada um coincide, em vários pontos, com o percurso realizado pela maioria. As situações de impasse, de conflito, os obstáculos são mais ou menos os mesmos, variando o momento do processo em que ocorrem e a qualidade da resposta que é dada. Assim dualidades com itinerância ou fixação, independência financeira ou aceitação de verbas oficiais, profissionalismo ou amadorismo (forma ulterior da dicotomia sobrevivência *x* militância) ocorrem quase que inevitavelmente a todos eles. Do mesmo modo, as deficiências são basicamente as mesmas e o reconhecimento delas surge ou é conseqüência de situações de conflito entre a pretensão e a prática. Por exemplo: a exigência de um padrão de qualidade técnica esbarra na falta de formação dos atuantes; ou, então, a fixação no bairro cria novas necessidades às quais os membros do grupo não têm condições de responder.

Outra característica comum a todos os grupos é a sua composição heterogênea. Na formação inicial, predominam geralmente os integrantes de classe média, com algumas exceções no caso de grupos que já nascem na periferia. Formados a partir de um núcleo central, eles apresentam uma significativa rotatividade de seu círculo adjacente, à medida que o trabalho vai se sedimentando. No contato com os bairros, vão se agregando simpatizantes, como novos membros do grupo ou como colaboradores periféricos. É nesse processo que se dá a integração paulatina de elementos de extração social inferior. Eventualmente, os grupos itinerantes promovem a formação de outros, espalhados pela periferia, os quais irão obedecer mais ou menos às mesmas diretrizes, embora apresentando uma produção bem mais precária.

Dos grupos que tiveram maior persistência, muitos se formaram a partir de um núcleo composto por indivíduos com alguma vivência teatral, sejam saídos dos palcos profissionais, sejam oriundos de uma prática amadora a meio caminho do profissionalismo.

Na origem dos grupos mais antigos há sempre um marco de ruptura ou de iniciação que estabelece a passagem de um estádio a outro. Na evolução dos grupos, os saltos qualitativos também se dão em função de momentos críticos, em geral "rachas" provocados por dissidências internas, cujos motivos variam de discordâncias pessoais a conflitos de ordem político-ideológica. Essas constantes cisões explicam também, em parte, a alta rotatividade dos membros do grupo.

Outro marco significativo na história da maioria dos grupos é a decisão de abandonar a itinerância pela adoção de um espaço fixo. Em alguns casos, este é apenas um local de ensaios e ponto de encontro dos participantes; em geral, a fixação em um bairro corresponde a um desejo de aprofundamento do trabalho, não só do ponto de vista da criação como da relação com a população daquela comunidade. Em casos extremos, membros do grupo chegam mesmo a fixar residência próximo ao local da sede, embora o mais comum seja que essa idéia, apesar de aventada, não se concretize.

O projeto de sede traz, em geral, atrelada a idéia de uma *casa de cultura* que o grupo pretende colocar à disposição da comunidade. A intenção é a de suprir a carência de espaços culturais e de lazer da periferia, ao mesmo tempo em que se pretende estimular os artistas locais. Desse modo, o grupo passa a ser gerenciador de um projeto de promoção e agitação cultural. Não chega a configurar-se como *coletivo* – no sentido dos consórcios auto-ativos soviéticos – porque não alcança aglutinar organicamente núcleos expressivos diversos, permanecendo o grupo de teatro como o principal foco irradiador.

A proposta da sede responde, também, a um certo esgotamento das possibilidades de itinerância que constitui um ônus pessoal muito alto para os membros do grupo. A itinerância corresponde a um impulso de militância que, por outro lado, começa a sofrer as influências da mudança política que se processa a partir do governo Geisel, com o aceno da abertura no final do túnel. Sem ser exatamente uma coincidência, a fase de estabilização, salvo algumas exceções, configura o último esforço de sobrevivência dos grupos.

OS GRUPOS: HISTÓRICOS, OBJETIVOS E PROPOSTAS

Fica difícil estabelecer uma tipologia desses grupos porque as variáveis são muitas, combinadas de diversas maneiras, e não facilitam, portanto, o agrupamento. Assim sendo, escolhemos sete representantes que, no conjunto de suas trajetórias, podem sugerir uma visão global do chamado movimento de teatro independente de periferia. Eles compõem um leque de propostas que permite avaliar os diversos aspectos da produção dos independentes, de modo a se obter, se não um painel completo, pelo menos uma idéia bastante próxima das diferenças e semelhanças que os grupos apresentaram entre si.

Em uma das pontas, encontra-se a experiência do Núcleo Expressão de Osasco. Por suas características, este aproxima-se mais do modelo convencional de teatro amador. Em primeiro lugar, é um grupo que já nasce na periferia, embora não exatamente em um bairro mas em um município da Grande São Paulo, de grande tradição de lutas operárias.

Em segundo lugar, o movimento do grupo é em sentido contrário ao da maioria: nascendo do movimento amador da região, orientado por coordenadores de extração operária, ele permanece no bairro – a itinerância só acontece durante um breve período – e daí se desloca para o centro, em temporadas ocasionais, à medida que suas produções alcançam alguma repercussão. Politicamente, o envolvimento do grupo, no início, é apenas latente, desenvolvendo-se de modo paulatino, embora se dê muito mais a nível de escolha de repertório do que a nível de uma militância propriamente dita. O principal motor do grupo continua sempre sendo o desejo de gerar um processo de renovação no movimento teatral e cultural da região.

O Teatro-Circo Alegria dos Pobres é um exemplo de grupo que nasceu a partir de um objetivo específico, no caso, de natureza pedagógica. Formado dentro da escola secundária, só posteriormente o grupo alcançou autonomia, assumindo, assim, um perfil mais próximo dos outros grupos. No entanto, por sua origem, o Teatro-Circo manteve traços bem peculiares, embora atuando junto ao movimento popular, como todos os outros. Dedicou-se cada vez mais à pesquisa das raízes folclóricas da cultura popular e, talvez devido à perspectiva pedagógica do início, sempre dedicou grande atenção a seus processos internos.

Os grupos que apresentam propostas melhor elaboradas, ou, pelo menos de maior complexidade, do ponto de vista da reflexão teórica e do produto cênico, são aqueles que se desenvolvem a partir da própria experiência teatral. São grupos que apresentam um processo evolutivo mais "palpável" – embora não sem acidentes de percurso – e descrevem trajetórias em diversos pontos bastante semelhantes.

No entanto, essas coincidências não conferem homogeneidade de propósitos nem tampouco unanimidade na utilização dos recursos cênicos. Ao contrário, é pela sutileza das diferenças que os grupos garantem a sua individualidade e marcam as divergências entre si.

Três grupos podem dar substância a essa análise comparativa e servir para uma projeção acerca de outros semelhantes. O TUOV – Teatro União e Olho Vivo – é o que tem a trajetória mais longa, permanecendo em atividade até o presente. É um dos grupos que tem mais sistematizado o seu processo de produção, utilizando um mesmo modelo básico para todas as suas criações. O Núcleo Independente e o TTT – Truques, Traquejos e Teatro – possuem uma origem comum na experiência do Núcleo Dois do Teatro de Arena, onde seus respectivos coordenadores se iniciaram no teatro profissional. Os objetivos dos dois grupos são bastante próximos embora optem por soluções diferentes: enquanto o Núcleo realiza um processo de criação coletiva, desenvolvendo temáticas vinculadas à problemática do trabalhador, o TTT utiliza a dramaturgia pronta como ponto de partida para suas adaptações, dando preferência à farsa e à tradição do espetáculo popular. Ambos têm um referencial muito forte em Brecht.

Esses três grupos apresentam uma divergência fundamental entre si: enquanto o TUOV entende que seu trabalho deve estar a serviço dos movimentos populares no processo de mobilização e organização de suas reinvidicações, o Núcleo Independente e o TTT permanecem mais centrados na própria militância cultural (embora nem sempre essas diferenças sejam exatamente claras).

O Galo de Briga é um grupo que poderíamos chamar "de transição". Formado inicialmente vinculado mais à música que o teatro, ele vai se aproximando aos poucos da linguagem dramática, ao mesmo tempo em que vai rompendo sua ligação com o meio universitário e se aproximando dos movimentos populares. Tendo atravessado um período de revisão crítica, o Galo representaria um grupo de última geração dos independentes.

Se o Galo de Briga ainda apresenta características híbridas de transição – se considerarmos a origem do grupo em meados da década passada – um outro grupo, o Forja, já pertence inteiramente ao "novo tempo". Constitui o exemplo do teatro voltado para a militância político-cultural dos pós-abertura. Preservando autonomia do ponto de vista político-partidário, atua no quadro dos movimentos populares organizados sob a tutela de instituições; no caso, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo.

Se esses grupos não representam todas as possibilidades em termos de projeto cultural e metodologia de trabalho, eles são uma amostragem significativa do que de mais importante esse movimento produziu. Como as variações de grupo para grupo são, às vezes, compostas de sutilezas, é na sondagem das particularidades de cada um que podemos projetar as generalizações.

O Núcleo Expressão de Osasco tem origem em um curso de teatro organizado por dois remanescentes do Teatro Independente de Osasco, grupo amador que existiu no município entre 1966 e 1969. O objetivo era tentar ressussitar o movimento teatral na região, praticamente nulo naquele momento, e criar um núcleo permanente de produção de peças populares.

Rubens Pignatari e Ricardo Dias conseguem reunir, em 1972, cerca de 130 interessados e como conseqüência do curso surge um espetáculo de rua, um auto de "vida, paixão e morte de Jesus Cristo" de 16 horas de duração (divididos em dois fins de semana), com Ricardo, um negro, fazendo o protagonista.

Depois de *Um Homem Chamado Jesus*, prosseguem trabalhando sobre a temática sacra e realizam uma *Santa Ceia*, que apresentam em escolas. Em seguida, começam a preparar, em um salão cedido no Paço Municipal, a primeira experiência de palco do grupo, uma teatralização do poema "O Rio", de João Cabral de Mello Neto.

A próxima meta é a conquista de um espaço próprio e, em 1973, iniciam a construção de um teatro, uma estrutura de ferro e alvenaria, em um terreno alugado.

É o primeiro passo para concretizar um projeto a ser desenvolvido a longuíssimo prazo – calculam cerca de vinte anos – de teatro popular para a região. O projeto estaria dividido em duas etapas: na primeira, a estratégia seria trabalhar com o autor nacional popular consagrado e a remontagem de textos que já tivessem passado pelo crivo do público com plena aceitação. Na segunda fase, a produção de uma dramaturgia local.

O grupo, a essa altura já bastante reduzido, opta pela semiprofissionalização, cumprindo uma agenda de apresentações de quarta a domingo e cobrando regularmente pelo ingresso. Produz dois espetáculos: *Os Irmãos das Almas*, de Martins Pena,e um infantil de Jurandir Pereira, *O Castelo de Mulumi*.

A partir da inauguração do teatro, em 1974, o grupo mantém esse esquema de sempre combinar a produção de uma peça adulta com a de uma infantil. Seu desenvolvimento se dá, portanto, atendendo a uma demanda. À medida que observa, por exemplo, um grande contingente de crianças que não são contempladas com a programação adulta, orienta o repertório para peças infanto-juvenis e abre horários especiais de apresentação.

No repertório adulto, a tônica é a montagem de autores populares consagrados: *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna e *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, ambas dirigidas por Elvira Gentil, a convite do grupo. Como conseqüência de um segundo curso organizado pelo Núcleo, forma-se um novo grupo, experimental, sob a coordenação de Ricardo Dias, cuja proposta é levar espetáculos para o bairro. A função desse *núcleo dois* é não apenas permitir uma experimentação mais livre de propostas cênicas, mas também preparar novas levas de atores para integrarem o elenco principal.

A circulação pelos bairros cumpre um objetivo vinculado à proposta da sede: tornar o trabalho do Núcleo Expressão conhecido pelos pais e parentes dos freqüentadores que raramente se deslocariam até o centro para ir ao teatro; ganhar-lhes a confiança para que seus filhos, crianças e adolescentes, possam continuar comparecendo à sede.

A partir de 1975, inicia-se a fase de montagem de textos por eles chamados "de denúncia".

O primeiro sucesso do grupo, nessa fase, é *Morte e Vida Severina*, na direção de Rubens Pignatari. Com esse espetáculo, o Núcleo se apresenta pela primeira vez em São Paulo e excursiona pelo Interior do Estado.

Em 1976, o grupo remonta também o espetáculo do Arena, *Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. A partir daí, começa a se tornar difícil a manutenção do espaço; apesar da afluência regular de público, as dívidas acumuladas com a construção do teatro ameaçam a continuidade do grupo. No ano seguinte, uma experiência malsucedida agrava ainda mais a situação. A montagem de *Viva o Rei João*, apesar de ser um autor local – Daniel Pedro, um jovem operário oriundo do movimento amador –, não ajuda a reerguer financeiramente o grupo.

A exemplo de tantos outros grupos, as dificuldades financeiras decorrentes da instalação e manutenção da sede serão decisivas na condução da experiência para seu fim.

O último trabalho de teatro apresentado pelo Núcleo é *Muro de Arrimo*, de Carlos Queiróz Telles, sob direção de Ricardo Dias. O teatro do Núcleo é alugado para outros grupos e a peça cumpre temporada em São Paulo. No ano seguinte, 1979, as instalações são vendidas, encerrando-se a carreira do Núcleo Expressão.

Bons textos, lazer sadio, formação de público para teatro; na base da proposta do Núcleo Expressão persiste essa visão culturalista (mas justa) de que as classes menos favorecidas devem merecer produtos da mesma qualidade que aqueles com os quais as camadas sociais mais altas são habitualmente favorecidas.

É nesse sentido que o Núcleo Expressão encontra-se no limite entre o amador e o independente. Para passá-lo para o lado de lá, bastaria classificá-lo como um grupo amador bem-sucedido. Na margem de cá, preferimos entendê-lo como um grupo amador que pretendeu ir além do mero diletantismo, enquanto regime de produção e inserção no meio comunitário.

O objetivo mais amplo do grupo, a ser alcançado a longo prazo, não extrapola os limites dos objetivos traçados desde o início do projeto da sede: "desenvolver um processo cultural na cidade em cima de um trabalho de teatro". Ou seja, a partir de um trabalho de teatro, "começar a transitar na cultura como um todo"[4]. Para tanto, traz para o espaço da sede os artistas e os "fazedores de cultura" da região – artistas plásticos, compositores e intérpretes de música popular e música sertaneja, poetas etc. –, organizando mostras, exposições e programas paralelos às apresentações de teatro.

O fato de o grupo pertencer à própria região onde atua é também um fator que diferencia a sua classificação. Sua ótica não é a de quem vem de fora em busca de uma identificação; ao contrário sua percepção das necessidades culturais do bairro (município) se confunde com a percepção de si mesmos enquanto moradores do local. E isso é mais verdade ainda se consideramos que os dois principais articuladores do grupo são de extração operária e iniciados no teatro pela via de amadorismo.

A formação do Teatro-Circo Alegria dos Pobres difere totalmente da de outros grupos. Ele nasce, em 1974, da experiência extracurricular dos alunos do 2º Grau de uma escola do Estado, sob orientação da professora de francês e atriz Beatriz Tragtenberg. Com uma nova direção assumindo a escola, depois de um período de muita repressão interna, o teatro surge como uma proposta de reapropriação do espaço, um trabalho de "desbloqueio", da escola e do corpo discente.

A primeira opção foi trabalhar com literatura de cordel. Em dez dias, foram montadas várias cenas, que eram apresentadas em três espaços diferentes. A experiência recebeu o nome de *teatro-relâmpago*. Originalmente a intenção do grupo não é outra que a de atuar sobre o seu meio, a escola, procurando resgatar um espaço de vivência entre os alunos.

Aparentemente, não há nenhuma vinculação entre esse objetivo e o produto cênico do grupo (ou grupos, uma vez que, no início, a atuação era plural). O acento recai mais no processo de interação dos alunos do que propriamente no resultado do trabalho.

No entanto, em breve, a pesquisa e a recuperação do folclore irão se configurar como a identidade do grupo. O Teatro-Circo vai trabalhar com a tradição popular, como o cordel e os folguedos, obedecendo mais ou menos fielmente à estrutura e aos temas que caracterizam o folclore, embora com uma postura crítica face ao "preservacionismo" de determinadas correntes folcloristas.

---

[4] RICARDO DIAS e RUBENS PIGNATARI, entrevista à autora, São Paulo, 1986.

A opção pelo folclore é justificada por seu caráter de festa popular - folclore enquanto manifestação popular dinâmica – e, de outro lado, pela necessidade de um resgate das raízes culturais das massas migrantes nordestinas que compõem a maioria da população dos bairros periféricos.

Na seqüência, o grupo monta *O Auto da Compadecida* e *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna. Em convênio com a Secretaria do Bem-Estar, são feitas apresentações em unidades da FEBEM, além de circularem por escolas da periferia. O trabalho, então, passa a ser restrito aos alunos do curso noturno. Preparam uma criação coletiva, *Tocar o Impossível Chão*, aproveitando a temática nordestina.

Em 1978, o grupo começa a pesquisar mais a fundo a cultura popular do Nordeste, estimulado pelo espetáculo *Viva o Cordão Encarnado*, de Luís Marinho, dirigido por Luís Mendonça, ao qual o grupo havia assistido em 1974. Algumas pessoas do elenco, inclusive, haviam se tornado colaboradores no trabalho da escola, juntamente com outros elementos de fora que aí se haviam agregado. Surge então a produção-chefe do Teatro-Circo: *A Festa do Pastoril conta Cordel* e *Mamulengo*, com o qual se apresentou durante os quatro anos seguintes. O grupo, a essa altura, já se havia desvinculado da escola e contava entre os seus integrantes com os alunos, remanescentes da primeira fase, a mãe de um deles, três ex-internos da FEBEM, e um mamulengueiro, Natanael da Costa Oliveira, vindo do Nordeste.

Essa concepção de teatro popular aliado à pesquisa folclórica se mantém mesmo – e principalmente – à medida que o Teatro-Circo passa a atuar autonomamente. São os objetivos, então, que se deslocam: se antes o processo de produção cumpria um papel específico de arte-educação junto aos alunos, agora processo e produto voltam-se para o público destinatário. Reforça-se com isso a proposta culturalista:

> a maior parte do grupo inicialmente desconhecia o teatro (...) por essa razão, um dos objetivos do grupo é justamente levar seus espetáculos para quem não tem oportunidade de conhecer teatro e divulgar o mesmo[5].

Politicamente, a proposta do grupo não é explícita, apesar de se reconhecer a dimensão política do empreendimento na relação com o público de periferia. Na fase escolar, essa vinculação é intrínseca. Não há a intenção de "politizar" o trabalho mas ele acaba sendo político por natureza, à medida que altera a consciência de seus agentes com relação a seu meio (a escola, a família) e com relação aos novos meios com os quais entram em contato (as unidades de FEBEM, entidades de bairros, outras escolas). Ele é político à medida que o é qualquer processo educacional de base renovadora.

---

[5] BEATRIZ TRAGTENBERG, entrevista à autora, 1986.

Já na fase "independente", coincidindo com a abertura política, a atuação do conjunto se amplia, participando às vezes de manifestações organizadas (por exemplo, durante atos promovidos pelos sindicatos). É também o momento em que o grupo volta-se um pouco para sua formação teórica, lendo e discutindo textos sobre marxismo. Mas, ao contrário do Núcleo Expressão, a maior politização do grupo não conduz a uma alteração de repertório nem de temática. As referências ao momento atual persistem nas alusões contidas nas *gags* e *cacos* típicos do estilo de espetáculo que apresenta.

Continuando na itinerância, viajando inclusive para fora do Estado (excursiona para Lajes, em Santa Catarina, a convite da Prefeitura local), o grupo começa a tentar se fixar em um bairro. Com dinheiro do próprio bolso, seus integrantes alugam uma casa; a seguir, são obrigados a se mudarem para um segundo local e chegam a construir um salão para ensaios. A intenção é de, futuramente, fazer desse local uma possível casa de cultura. Mas não resistem às dificuldades, principalmente as de ordem financeira, e terminam por desfazer o grupo, em 1982.

Em 1969, o Teatro de XI de Agosto, da Facultade de Direito (USP) do Largo São Francisco, formado por estudantes, inicia a montagem de *O Evangelho Segundo Zebedeu*, texto de César Vieira (pseudônimo do advogado Idibal Piveta) e direção de Silney Siqueira. O espetáculo estreou em um circo, instalado no Parque Ibirapuera.

Simultaneamente, um grupo amador independente, sediado em um casarão da R. Brigadeiro Luíz Antônio, improvisado em sala de espetáculo, encenava o texto de César Vieira, *Corinthians meu Amor*.

Dois anos depois, integrantes desses dois elencos se reúnem para discutir uma proposta comum de teatro popular. A idéia é produzir espetáculos para circular pelos bairros periféricos, a preços acessíveis. Esse novo grupo, formado em sua maioria por jovens de classe média, organiza um programa de estudos e começa a elaborar a produção da peça *Rei Momo*, de César Vieira.

No início, atua vinculado ao XI de Agosto, em local cedido pelo Centro Acadêmico; depois, em vista de dificuldades de manutenção do espaço, arca com a tarefa de reconstruir o circo, que já não mais existia, no mesmo local do Ibirapuera. Durante quase um ano conciliam ensaios e a produção da nova lona.

Em novembro de 1972 estréia *Rei Momo* no espaço recuperado: nasce o União e Olho Vivo, nome que o grupo adota por empréstimo ao novo circo e a uma das agremiações de Escola de Samba que tomam parte no enredo da peça.

Sendo um dos pioneiros, o TUOV é também o grupo que teve maior resistência, conseguindo atravessar toda a década e entrar nos anos 80 com perspectiva de continuidade. Produziu relativamente poucas montagens durante esse tempo – depois de *Rei Momo*, apenas *Bumba, meu Queixada* e mais três espetáculos musicais – mas manteve um calendário permanente de apresentações, conquistou o reconhecimento da crítica e realizou mais excursões para fora do país do que qualquer companhia profissional[6].

O grupo tem também uma grande preocupação em documentar sua experiência. As suas principais premissas estão publicadas no livro *Em Busca de um Teatro Pupular*, cuja primeira edição data de 1977[7]. Nele estão contidas descrições minuciosas sobre o processo de criação, reflexões sobre teatro popular, documentação acerca do contato com as comunidades de bairros, considerações sobre estrutura e dinâmica do grupo, revelando um trabalho de organização da própria experiência que se pretende exemplar.

O rol de premissas básicas do grupo, escritas em 1974 e atualizadas dois anos depois, tem abrangência para constituir-se em verdadeiro breviário para os independentes. Abrindo com o conceito "teatro como meio e não como fim", o conjunto de normas se compõe de outros dezenove itens, abordando os diferentes aspectos da produção artística do grupo, suas relações internas e com a comunidade.

Reagrupando-os em termos de assunto, teríamos em sete verbetes as principais idéias do grupo:

– quando ao próprio *grupo*: igualdade entre todos; dedicação voluntária, não remunerada; decisões tomadas por consenso e não por votação, continuidade (do grupo) como "instrumento de trabalho";

– quanto aos *temas*: relacionados com a cultura popular; a favor das necessidades e aspirações populares;

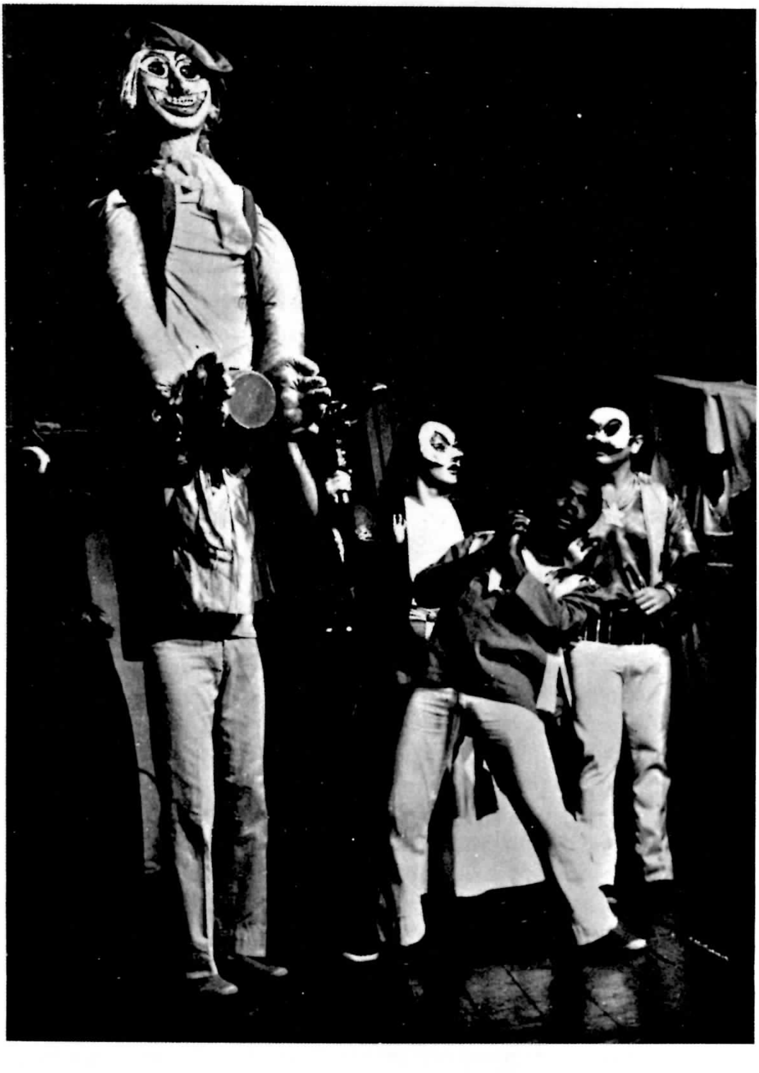
– quanto ao *espetáculo*: deve ser dinâmico, passível de ser modificado segundo sugestões do público; deve ser prático; "formalmente bem feito, eficaz para o público a que se destina"; deve contribuir para a "busca de uma estética popular";

– quanto às *apresentações*: priorizar apresentações para operários e bairros periféricos, a preços reduzidos ("gratuidade só em casos excepcionais"); espetáculos para a classe média, a preços normais;

---

[6] O TUOV recebeu, entre outros, os prêmios de "melhor texto", "melhor figurino" e "melhor música", em 1971, e "melhor espetáculo popular", em 1973, todos pela Associação Paulista de Críticos de Arte, e o Prêmio Anchieta de Teatro, em 1978. Realizou sete excursões para o exterior, visitando ao todo treze países, entre os quais Polônia e Iugoslávia (1973), Cuba (1978 e 1979), Nicarágua (1979) e Angola (1981).

[7] CESAR VIEIRA, *Em Busca de um Teatro Popular*, Santos, Confenata, 1981. Para este trabalho, utilizamos esta que é a 3ª edição, atualizada. Além deste livro, o TUOV fez também editar o texto de *Bumba, meu Queixada* (São Paulo, Graffiti, 1980).



Cena da peça *Bumba, meu Queixada*, TUOV.

Cena da peça *Bumba, meu Queixada*, TUOV.

– quanto à *relação do grupo com o bairro*: disponibilidade para atendimento das "solicitações e necessidades da comunidade", "exercício da consciência crítica mútua"; propiciar lazer e entretenimento;

– quanto à *relação do grupo com a realidade social*: participar em "fatos que digam respeito à sociedade em geral e na busca de caminhos para a emancipação do homem; "apoio, colaboração e troca de experiências com as comunidades de base ou associações de classe"; "busca de uma maior integração e intercâmbio dentro da realidade latino-americana";

– quanto à *relação com outros grupos*: cooperação com aqueles que buscam "um teatro popular independente"; colaboração na "formação e continuidade de grupos de teatro de bairros populares"[8].

A soma de todas essas premissas explicitam três idéias básicas que regem todos os procedimentos do grupo. A primeira delas pretende que a estrutura do grupo se aproxime, por analogia, aos "clubes de futebol de várzea":

> Entidades genuinamente populares, os times de bairros têm uma organização idêntica. Todos são formados por gente humilde. Todos praticam futebol regularmente. Todos têm uma denominação própria. Reúnem-se numa modesta sede ou seus membros concentram-se no bar da esquina e, no fim de semana, partem carregando sacolas com camisas, bolas e chuteiras, em demanda aos longínqüos campos de bairro da periferia...
>
> Os clubes de várzea são uma das poucas manifestações de vida comunitária, com continuidade, permitidas numa grande Metrópole. Ao redor dos troféus de lata e à espera que as camisas, de cores berrantes, sequem ondulando nos varais, seus jogadores, dirigentes e simpatizantes falam de futebol, de suas vidas, dificuldades e ... discutem, em grupo, os problemas do clube e da comunidade...
>
> Naturalmente assumimos essa postura de clube de várzea. Saindo todos os fins de semana pela periferia, carregando cenários, figurinos, algumas idéias e buscando, mais do que tudo, outras idéias[9].

A segunda idéia, também explicada por analogia, pretende que a prática do grupo se assemelhe ao jogo de capoeira dos escravos da época do Império, que disfarçavam, sob a forma de uma excitante dança acrobática, seus exercícios de luta "para enfrentar seus senhores e ganhar a liberdade":

> Hoje, nestes tempos de longa borrasca a arte, que deve e tem que estar ligada à luta pela emancipação do homem, só poderá desenvolver-se, praticando, com algum malabarismo, mas sem abdicar da honestidade, o "capoeirismo cultural".
>
> E como, após a tormenta vem seguramente a bonança... não tardará o dia em que o homem será irmão e não patrão do homem.
>
> E até lá a arte deverá cumprir sua função de ajudar a apressar a alvorada desse tempo-futuro do Homem Novo[10].

---

8. CESAR VIEIRA, *Em Busca de um Teatro Popular*, pp. 56-57.
9. *Idem*, pp. 14-15.
10. *Idem*, p. 16.

A regra de estabelecer preços diferenciados para o público popular e o público de classe média ganhou no grupo o nome de "tática Robin Hood", ou seja, com a venda de espetáculos a preços normais, o grupo garante apresentações nos bairros carentes a preços subvencionados.

O TUOV concretiza essas idéias e aquele princípio genericamente estabelecido de "busca de uma estética popular" através da combinação de questões sociais com manifestações de cultura popular, estas dando a estrutura cênica ao espetáculo. Esse modelo combinatório – "um espetáculo com elementos acessíveis e um tema em defesa dos interesses populares" – persiste desde a primeira montagem do grupo, ainda no tempo do XI de Agosto, que associava o episódio histórico (Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos) ao circo e à literatura de cordel. Em *Rei Momo*, novamente a história era apresentada através de manifestações culturais populares: samba, carnaval, futebol e televisão. Em *Bumba, meu Queixada*, o folguedo do título dava a estrutura ao espetáculo cujo tema era a greve.

Atualmente, o TUOV apresenta seu último espetáculo, *Morte aos Brancos*, sobre os índios Guaranis e a Guerra das Missões (1750) e conclui seu projeto da Casa da Cultura, inaugurado em 1983 no bairro do Bom Retiro.

No mesmo ano de 1969, quando aconteceram as estréias de *Zebedeu* e *Corinthians, meu Amor*, o Teatro de Arena, no centro da cidade, acolhia um curso coordenado por Eleni Guariba e Cecília Thumim. Terminado o curso, cinco de seus participantes permanecem vinculados ao Arena, formando o núcleo inicial do que viria a ser um dos mais ativos grupos independentes que iriam atuar durante toda a década seguinte: Celso Frateschi, Hélio Muniz, Denise Del Vecchio, Edson Santana e Dulce Muniz.

Apoiados por Augusto Boal, o então Núcleo Arena – futuro Núcleo Independente – passa a desenvolver a idéia de teatro-jornal, experimentando diferentes técnicas de dramatização de notícias que apresenta em sessões fechadas para um restrito público de amigos e colegas. Durante vários meses essas apresentações se repetem quinzenalmente, e o interesse despertado pela experiência provoca a formação de novos grupos de teatro-jornal. Após seis meses, já existem cerca de vinte grupos que ensaiam no Areninha, sob a supervisão do Núcleo.

Com a intenção de dar continuidade a esse processo de multiplicação da experiência e, ao mesmo tempo, abri-la para o público em geral, o Núcleo organiza uma seleção das melhores cenas – em termos de atualidade e exploração de técnicas de dramatização – em um espetáculo, sob a coordenação de Boal. Em setembro de 1970 estréia o *Teatro-Jornal – Primeira Edição*.

O grupo permanece ainda um ano no Arena, entre viagens ao exterior, montagem coletiva de *Doce América, Latino América* (coor-

Cena da peça *Bumba, meu Queixada*, TUOV.

denação de Antonio Pedro) e malabarismos financeiros para tentar salvar o teatro da bancarrota, após a saída forçada de Boal. Por fim, aceita o convite de Fernando Peixoto para produzir *Os Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht. Com a entrada no projeto de Maurício Segall, triangulando a produção, o grupo se transfere para o Teatro São Pedro.

Nessa nova fase, o núcleo de jovens atores participa em co-produção de várias montagens e realiza uma criação coletiva, *A Queda da Bastilha* (1973), voltada para o público estudantil secundarista. Paralelamente, cada membro do grupo realiza trabalhos de teatro com grupo de periferia, ligados a paróquias ou sociedades amigos de bairro.

Após *A Bastilha*, há a junção do grupo com o elenco remanescente de *Frank V* – dirigido por Fernando Peixoto e apresentado simultaneamente na sala principal do teatro – para discussão de um projeto para o Teatro São Pedro. A idéia do Núcleo era a de, partindo dali, levar os espetáculos para o bairro. O teatro funcionaria como uma espécie de "base" de produção. Essa idéia acabou não vingando e partiu-se para mais uma montagem profissional. Foi a última tentativa do Núcleo de permanecer vinculado ao São Pedro; em seguida, decide sair para uma experiência independente.

Inicia-se, então, um período de itinerância. O primeiro trabalho, nessa fase, foi *O Rio*, de João Cabral de Mello Neto, que teve uma única apresentação para os operários que trabalhavam na construção do Metrô.

Monta, a seguir, a peça infantil *Robin Hood e o Xerife*, adaptação da lenda feita por Edson Santana, com a qual percorre a periferia, apresentando-se em igrejas e associações de bairro. No final desse ano, acontece um "racha" no grupo e, do núcleo original surgido no Arena, permanecem apenas Celso Frateschi e Denise Del Vecchio.

A produção seguinte – *A Epidemia* – foi o primeiro trabalho de fôlego da nova fase. Inicialmente, a idéia era retomar a experiência de teatro-jornal, mas a previsão de possíveis problemas com a censura fez com que o grupo fosse buscar inspiração nos movimentos sociais de 1918, ano marcado pela epidemia de gripe espanhola que assustou o país e fez dezenas de milhares de vítimas. Com essa peça, decide-se modificar o esquema de itinerância.

A proposta do grupo é permanecer no mínimo um mês em cada local, para poder dar continuidade ao trabalho de formação de outros grupos. Realizam, com esse fim, três cursos de teatro. O contato com a experiência pedagógica é fundamental para o grupo reconsiderar suas posições e reavaliar sua proposta de trabalho.

De *A Epidemia*, o grupo retira uma cena que, em geral, provocava bastante polêmica entre o público, e com ela prepara uma nova peça: *O Acidente de Trabalho*.

Em 1976, o Núcleo se estabelece em um novo local-sede, à Estrada de São Miguel, na Penha. Durante todo esse ano, divide sua atenção entre a sede – procurando viabilizar o espaço com a apresentação sistemática de espetáculos – e o trabalho itinerante, levando para os bairros *O Acidente* e produzindo peças curtas que possam responder à demanda dos movimentos populares.

Paralelamente, o Núcleo começa a preparar seu próximo trabalho, *Os Imigrantes*, e a remontagem de dois espetáculos, o *show* musical *Gole Seco*, e a peça de Enrique Buenaventura, *Dois Homens na Mina* (cuja versão original foi encenada profissionalmente por Frateschi e Reinaldo Maia).

Nos anos que se seguem, até o fechamento da sede em 1979, o Núcleo faz uma temporada de *Os Imigrantes*, juntamente com um novo *show* musical pelos teatros da Prefeitura; participa das comemorações de Primeiro de Maio (1977-78); edita cinco números do jornal *O Espalhafato*; cria, como apoio ao Movimento do Custo de Vida, a peça *A Cabra e o Custo de Vida*, baseada em literatura de cordel, além de ganhar, pelo conjunto de seu trabalho, os prêmios Governador do Estado (Secretaria de Estado da Cultura), Mambembe (Serviço Nacional de Teatro) e APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte.

Depois do fechamento da sede, e antes da implosão final do grupo, o Núcleo tenta ainda implantar uma nova etapa de trabalho. Com o patrimônio levantado pelo grupo, adquire-se um terreno no Parque Guarani, onde seria criado um Centro de Animação Cultural a ser gerido pela própria população e no qual o grupo pretendia desenvolver uma experiência direta com a comunidade, não mais como grupo de teatro mas como agente aglutinador de um processo cultural.

Por uma série de motivos, essa proposta não chegou a concluir-se.

Daquela cisão ocorrida no interior do Núcleo Independente, em 1974, deverá surgir um novo grupo. Dos companheiros dos tempos de Arena e São Pedro, saem Hélio e Dulce Muniz que, juntamente com outros profissionais e atores recém-formados pela Escola de Arte Dramática (USP), criam o Cordão. O novo grupo mantém o compromisso básico de produzir um teatro popular para um público popular:

> A proposta de trabalho do grupo é a seguinte: fazer um teatro popular, entendendo que teatro popular é um teatro que coloque no palco problemas das camadas populares e os mecanismos que os determinam vistos sob uma perspectiva popular; é feito para um público popular no local onde ele se encontra, defendendo o teatro sempre como uma forma de contar estória: teatro como diversão. "Quem não sabe ensinar divertindo e não se diverte ensinando, não serve para ser ator" – Brecht[11].

---

[11] GRUPO DE TEATRO CORDÃO, documento retirado durante a formação do Cordão, para discussão interna e divulgação do grupo, s/d.

A primeira montagem do grupo não chegou a ser apresentada: *A Exceção e a Regra*, de B. Brecht. Um texto encontrado por acaso na lata de lixo da Escola de Arte Dramática garante a estréia do grupo: *Farsa y Justícia del Corregedor*, adaptação moderna do espanhol Alejandro Casona de um texto de Juan de Timoneda. A tradução adaptada do Cordão vai chamar-se *A Farsa do Juiz* ou *As Peripécias de João Braz*.

Com essa farsa, o grupo encontra a forma de teatro adequada a seus objetivos: "muito mais a festa, o circo", um teatro de "barrigas, narizes e máscaras"[12].

Em seguida, o grupo prepara a montagem de *A Balada do Flautista*, adaptação de mais um texto espanhol, neste caso do catalão Jordi Teixidor. Esta versão não chega a ser apresenta e logo em seguida, em 1977, o grupo se desfaz.

O Teatro Cordão foi uma experiência exclusivamente itinerante. O grupo mantinha um local de ensaio e de estudos no bairro do Pacaembu, em uma garagem alugada de um amigo, e dali partiam para os bairros, privilegiando os da zona sul da Capital. Desenvolve também um intenso intercâmbio com outros grupos latino-americanos, chegando a excursionar pelo Uruguai e pelo Paraguai em função desses contatos.

Após um curto período de desativação, a experiência do Cordão é retomada por dois de seus integrantes, Hélio Muniz e Marina Salles, que reúnem novamente alguns colegas e, unindo-se ao grupo Lua Nova, este vinculado anteriormente à Universidade Católica, formam o núcleo inicial do TTT – Truques, Traquejos e Teatro.

A proposta do TTT coincide basicamente com a proposta do Cordão. Este, de fato, é mencionado como o exemplo a ser retomado pelo novo grupo e esse vínculo é tão forte a ponto de muitos colegas se referirem ao núcleo como Cordão-TTT.

O grupo faz sua estréia na Faculdade Paulista de Medicina, com a adaptação e musicalização de um texto recolhido na passagem pelo Paraná: *As Desventuras de um Tal Coitado de Tal*, de Domingos Pellegrini Jr. Recomeça a itinerância. No ano seguinte, monta a segunda versão de *A Balada...* e continua circulando pelos bairros e escolas.

Em 1980, o grupo aluga um espaço comercial no bairro do Ipiranga e instala aí a sua sede. Na frente, um local para exposições; nos fundos, um teatrinho improvisado, sem palco, apenas com uma arquibancada de madeira construída pelos próprios membros do grupo. A intenção é ter um espaço permanente aberto a outros artistas, convidados ou do próprio bairro.

Durante dois anos, o grupo tenta manter o local em atividade, atravessando dificuldades financeiras e crises internas, até o fechamento da sede em 1982. A última tentativa de montagem dessa fase foi a peça de Arrabal, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, que não chegou a ser apresentada. Nesse momento, embora ainda mantivesse o local, o grupo já se encontrava praticamente dissolvido e a proposta inicial, por força das circunstâncias, havia sido abandonada.

---

[12] HÉLIO MUNIZ, entrevista à autora, São Paulo, 1985.

Quando surge, em 1976, o Galo de Briga pretende atuar como força de apoio às lutas do movimento estudantil, reconhecendo neste um importante papel no processo de reorganização política da sociedade que se esboçava naquele momento. Nasce como conjunto de música, composto exclusivamente por universitários e traz como proposta de trabalho a pesquisa e a recuperação da cultura musical popular. Seu primeiro nome é Grupo de Música das Ciências Sociais (USP) e começa por montar um espetáculo sobre a vida e obra de Adoniram Barbosa, um "*show* de tese" excessivamente simplista e didático, na avaliação posterior do próprio grupo[13]. Com ele, faz o circuito universitário e visita algumas poucas entidades de bairro.

No final de seu primeiro ano, o grupo já passa por uma cisão entre os que pretendem manter o trabalho político-cultural vinculado à massa estudantil e uma minoria que visa a profissionalização. O grupo se reorganiza e inicia uma nova montagem sobre o samba popular (compositores populares desconhecidos).

A partir de 1977, o núcleo começa a estreitar relações com as organizações populares que começam a eclodir ante a perspectiva de abertura política, principalmente com o Movimento do Custo de Vida. Divide suas apresentações entre a Universidade e os bairros, tentando conciliar as duas facções internas que não chegam a um consenso sobre qual espaço priorizar.

O próximo *show*, *Vazante de um Coração Retirante*, trata da questão fundiária (o conflito pela posse da terra) e a migração do homem do campo expulso da terra. Neste trabalho, introduz elementos de teatro popular – circo, comédia farsesca e folclore – como apoio à narração do enredo. Marca uma nova etapa na evolução do grupo, por ele denominada de "realismo crítico", termo emprestado a Oduvaldo Vianna Filho, de uma entrevista no jornal Opinião:

> A preocupação com a compreensão da realidade em toda sua complexidade de variantes, em não reproduzir erros anteriores (como a "defesa de tese" citada no caso do trabalho sobre Adoniran Barbosa), já era para nós ponto pacífico. A criação artística brotaria da cena humana, da relação entre o homens vivendo socialmente. Já não havia uma "idéia" a defender, mas uma realidade a ser desvendada, ou melhor, *flashs* (*sic*) dessa realidade vividos por um determinado indiví-

---

[13] ALEXA LEIRNER e AGNES ZULIANI, entrevista à autora, São Paulo, 1986.

duo, inserido socialmente, em determinado momento histórico. Tentamos desvendar a problemática, contradições e as relações sociais que perpassam pelo migrante e, por conseguinte, por sua classe[14].

O grupo ganha seu novo nome, Galo de Briga, que é "uma ave muito popular e corajosa e ao mesmo tempo canta, é muito alegre". Continua se apresentando nos bairros, apoiando os movimentos populares e os comitês culturais de solidariedade às greves, principalmente as dos metalúrgicos, que são deflagradas entre 1978 e 1980. Desenvolve, embora circunstancialmente, o que chama de "arte do momento", paródias políticas típicas de agitprop durante assembléias e manifestações.

Embora mantendo uma formação basicamente universitária, passa a ensaiar em espaço cedido pelo Sindicato dos Bancários. Enquanto grupo, o Galo de Briga atravessa uma fase crítica: depois de um período de "inchamento" com a entrada de novos elementos, encontra-se agora reduzido a apenas três participantes. É um momento de revisão crítica e retomada do trabalho. Em 1980, apresenta um novo trabalho, *Barca Nova*, que mistura ecologia e cultura popular em um espetáculo melhor organizado, mas sem a flexibilidade cênica dos *shows* anteriores. Executa, nesse trabalho, a idéia de utilizar uma manifestação cultural popular – no caso, a folia de Reis – como estrutura básica do espetáculo.

As três produções seguintes marcam um vínculo com as campanhas de solidariedade com os povos latino-americanos, em particular os da América Central: *El Salvador, Dê Cá um Abraço* (1982), *Por Ti, Nicaragua* (1983) e *América Sim* (1983).

Depois disso, sobrevém um longo intervalo para balanço: completamente renovado em seu quadro de integrantes – apenas dois elementos persistem da formação de 1980 –, o grupo decide fazer uma opção definitiva pela linguagem do teatro, abandonando a predominância musical. Retoma o trabalho em 1985, com uma criação coletiva, *Papel de Jornal*, projeto que não chega a ser concluído.

Na esteira do trabalho iniciado pelo grupo Ferramenta, em 1978, o Forja surge no ano seguinte para dar continuidade ao trabalho do teatro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Seus temas, evidentemente, dizem respeito à vida do operário e seu campo de atuação se estende da sede do Sindicato aos bairros onde residem os metalúrgicos.

Na formulação de sua proposta, dois principais objetivos, que nascem do entendimento de que o "teatro é uma arma": "1º) Fazer um teatro que (seja) uma opção cultural, de lazer para os trabalhadores, e 2º) Cumprir a função social do teatro de fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade"[15].

---

[14] GRUPO DE MÚSICA GALO DE BRIGA, documento, 1980. Segunda versão de texto escrito originalmente em 1979.

Os textos são do próprio grupo e a coordenação geral do trabalho é de Tin Urbinatti. Paralelo às peças de palco, há a produção de esquetes para o trabalho de agitação de rua, principalmente durante as manifestações da categoria.

As principais produções de palco do Forja são duas peças em seqüência: *Pensão Liberdade* (1980) e *Pesadelo* (1982). Posteriormente, o grupo optou por textos de autores consagrados, montando *Dois Perdidos numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, em 1984.

No eixo central dos projetos desses grupos está o cruzamento entre a intenção do (ser) popular e a motivação política. A opção estética do grupo se faz pela seleção das variáveis que, no entendimento de cada um, permitem melhor concretizar essa proposta de dupla face.

Enquanto que na questão do popular essa opção aparece de modo mais cristalino, no âmbito da vontade política os caminhos se configuram com menos nitidez. No cômputo geral, o resultado é às vezes contraditório.

No exemplo da formulação mais simples, o grupo pretende apenas levar o lazer sadio, não-alienado, para as populações periféricas. A "saúde" pretendida para esse teatro refere-se principalmente a dois aspectos: a sua acessibilidade – ou seja, em que medida ele pode se identificar com as camadas populares – e sua visão crítica do contexto social.

Na sua formulação mais pretensiosa, o grupo se propõe a interferir na consciência dessas populações periféricas, utilizando o teatro como instrumento de uma ação politizadora.

Na formulação desses projetos atuam vários fatores como a origem e a formação dos grupos, perfil de seus integrantes (extração social, formação intelectual e artística, experiência anterior) e o contexto histórico que o cerca. Esses elementos todos combinados à experiência da prática cotidiana marcam a evolução do grupo e a manutenção ou alteração de sua proposta inicial.

O que interessa avaliar, no caso dos grupos independentes da periferia, é como motivações semelhantes conduzem a soluções diferenciadas. Ou, colocando em outros termos, analisar como os grupos realizaram cenicamente suas propostas, cujas premissas eram, de certo modo, comum a todos.

---

[15] TIN URBINATTI, "Pesadelo, um Processo de Dramaturgia", in *Pesadelo*, São Paulo, Hucitec, 1982, pp. 15-16.

PROCESSO DE CRIAÇÃO E MODO DE PRODUÇÃO

Sendo fiel à vertente auto-ativa, os grupos independentes de periferia preservam o coletivismo como a base do seu trabalho. O modo coletivo de produção é também um fator diferencial que os distingue do teatro comercial ou de teatro de molde empresarial.

O ser coletivo é entendido, no geral, como a participação de todos em todas as instâncias do processo produtivo e, conseqüentemente, como a abolição de qualquer hierarquia ou divisão de trabalho por especialidade. Essa visão genérica do que significa ser coletivo dá margem a inúmeras interpretações e, portanto, não encontra uma versão de consenso entre os grupos. Na mesma medida, encontrar um ponto de equilíbrio entre a participação de todos e a realização de um produto competente tornou-se o pesadelo de muitos grupos, origem de cisões e processos tortuosos de criação. Na maioria dos casos, esse estádio permaneceu como um ideal a ser alcançado e, mesmo sendo motivo de muitos transtornos, sua razão de ser nunca foi profundamente debatida porque representava, em um certo sentido, a própria identidade de grupo. Raros foram os grupos que, como o Núcleo Expressão de Osasco, admitiram realizar qualquer etapa da produção que não fosse de modo coletivo[16].

Em 1976, o Núcleo Independente documentou sua reflexão acerca desse tema, traçando um quadro bem realista da situação do coletivismo no interior dos grupos:

> Diversos grupos que partem do teatro tradicional e chegam ao nível de consciência, percebendo os limites dessa estrutura de criação de trabalho, ao tentar fugir dela, tendem a cair no seu extremo oposto: ignoram que dentro de um grupo podem existir diferenças profundas, ao mesmo tempo que semelhanças não menos profundas. Em geral, partindo das semelhanças e procurando reforçá-las, ignoram as diferenças. A divisão de trabalho é feita num plano ideal, quase matematicamente. Ignoram por completo o que foi até aqui, historicamente falando, o trabalho de criação artística. O diretor é simplesmente abolido, sem que se conheça profundamente o que significou o seu papel. O mesmo acontece com as outras funções e inclusive com a de produtor. A coisa é idealizada com base na boa intenção dos integrantes e as discussões e decisões do grupo caem num "democratismo" que leva:
>
> 1. à expectativa de que todos os integrantes desempenhem todas as funções na mesma medida e qualidade, fazendo com que pessoas mais experientes ou informadas numa determinada área deixem de dar o nível de colaboração para que têm capacidade e forçando os outros a atuarem além de seus limites em atividades que desconhecem ou que não lhes despertam maior interesse;
> 2. que todas as decisões só sejam levadas à execução caso haja consenso absoluto de todos os integrantes. Isso provoca um profundo desgaste

---

[16] RICARDO DIAS e RUBENS PIGNATARI, entrevista. Referem-se especificamente à dificuldade de realização de qualquer processo coletivo no que concerne ao texto e à direção, dada a heterogeneidade do grupo.

> pela dificuldade que assume cada passo a ser dado e o que é mais grave: em grande parte das vezes, emperra o processo de desenvolvimento do grupo como um todo, no que se refere a sua atuação na realidade[17].

Até chegar a essa conclusão, o Núcleo foi um dos grupos que, de fato, tiveram que aprender com a própria experiência. Como tantos outros grupos, no início de sua prática coletiva – a sua primeira criação coletiva foi *A Queda da Bastilha* –, o Núcleo padeceu desse mesmo democratismo agora acusado, dessa mesma exigência de consenso: "...todo mundo tinha que fazer todas as coisas. Enquanto não havia unanimidade de posição, não se resolvia... Isso dificultava o trabalho enormemente!"[18]

No caso do Núcleo, o saldo de qualidade na organização do trabalho se deu após um contato com Enrique Buenaventura, coordenador do Teatro Experimental de Cali, com quem o grupo se encontrou durante uma excursão fora do país. De Buenaventura, o Núcleo emprestou o sistema de divisão de tarefas por comissões[19].

As comissões são montadas em função das necessidades práticas de desenvolvimento do trabalho e as decisões são submetidas ao consenso do grupo, no caso do Núcleo, em assembléia geral. Os títulos variam um pouco de grupo para grupo, mas a divisão básica é semelhante entre os que adotam esse sistema: comissão de coordenação, de dramaturgia, de promoção e vendas, de administração, de coordenação do espetáculo, de cenário e figurinos, de música etc.

As áreas mais conflitantes para a afinação do trabalho das comissões são as de dramaturgia e de direção, porque requerem um resultado muito mais orgânico que a simples junção de tarefas cumpridas. Em muitos casos, o esforço coletivo chega até determinada etapa e depois fica nas mãos de um indivíduo responsável pelo acabamento. Às vezes, essa atribuição é alternada entre dois ou três elementos do grupo que, apesar do disseminado desejo de igualdade, detém um *status* de liderança, seja por aptidão ou formação, seja por carisma pessoal.

---

17. "Sobre o que Caracteriza o Teatro Independente", *Arte em Revista*, São Paulo, 3(6):100, out. 1981. Este texto foi apresentado pelo Núcleo Independente durante o 1º Encontro de Teatro Independente, realizado em São Paulo, em 1978.

18. DENISE DEL VECCHIO, entrevista, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira, 1977.

19. O TEC, desde o final da década de 60 vinha desenvolvendo um trabalho que merecia destaque no panorama teatral colombiano. Em 1969, ele se estabelece em um local-sede e passa a se dividir entre espetáculos na cidade e a excursão pelos bairros. Sob a coordenação de Enrique Buenaventura, desenvolve um sistema de trabalho coletivo, embora não elimine o papel do diretor e utilize textos prontos da dramaturgia universal. O esforço coletivo refere-se muito mais a uma metodologia de análise de textos e ao processo de montagem com base em

A escolha do repertório do grupo obedece aos objetivos gerais que o norteiam, visando uma relação eficaz com o público, ou seja, procurando estabelecer um elo de ligação com a problemática social do espectador, seja de forma indireta, metafórica, ou diretamente, na transposição realista de situações descoladas do cotidiano.

Alguns vão procurar essa dramaturgia fora da produção do próprio grupo. Os motivos são vários, mas, na maioria dos casos, isso é justificado pela inviabilidade de um processo de criação coletiva (como é o caso, por exemplo, do Núcleo Expressão). O Cordão/TTT é um dos raros que fornecem uma justificativa de outra natureza, embasada no próprio conceito de popular do grupo:

> (Achávamos) que o popular não era só o que era feito para o povo, (...) podia ser feito também pela classe média, pela gente. Tínhamos essa noção: de levar também uma outra linguagem... As peças, na época, eram feitas muito em cima de problemas de ônibus, de luz, de água, acidente de trabalho, e a gente era absolutamente contra isso... (Achávamos) que existe uma cultura universal, que pode se chamar de burguesa, que pode ser transformada para o povo[20].

Um outro exemplo é o Teatro-Circo, cujo abandono de processos coletivos de criação de texto se dá em função de um aprofundamento da pesquisa no campo do folclore, maior rigor na recuperação dessa produção popular.

Quando adotam textos prontos, os grupos procuram, então, selecionar peças que combinem formas acessíveis (farsas, comédias de costume, folguedos) com algum conteúdo de crítica social.

No exemplo de *A Farsa do Juiz*, encenada pelo TTT, a questão central é a impunidade dos que detêm o poder. O tratamento farsesco deixa transparecer uma crítica mordaz à Justiça, que favorece sempre os mais espertos e abastados.

A ação gira em torno das confusões provocadas por um Juiz desonesto e guloso que obriga o dono da hospedaria a roubar um assado de veado para um jantar que ele pretende oferecer ao Secretário. O dono do assado, um caçador, não acreditando na versão (inventada pelo Juiz) que o hospedeiro lhe conta – o veado teria fugido do forno – sai em perseguição ao ladrão e nessa corrida acontecem inúmeros acidentes. Durante a perseguição, uma mulher sofre um aborto, duas outras quebram suas costelas e um burrico tem seu rabo arrancado. A peça começa quando toda essa turba invade a sala onde o Juiz saboreia gostosamente seu assado em companhia do Secretário (a parte anterior é apenas narrada, à medida que os casos vão sendo submeti-

---

jogos e improvisações. ENRIQUE BUENAVENTURA, "Esquema Geral do Método de Trabalho Coletivo do TEC", anexos 1 e 2. Cali, 1975. Enrique Buenaventura esteve no Brasil em 1976 e exerceu influência sobre outros grupos, entre eles o TTT.

[20] HÉLIO MUNIZ, entrevista, 1985.

dos ao Magistrado). O Juiz espertalhão, diante de cada episódio, vai pronunciando seu julgamento e as sentenças sempre são desfavoráveis às vítimas: o hospedeiro, responsável pelo aborto da mulher, deve encerrar-se com ela em um quarto até que ela fique de novo grávida; as duas mulheres de costelas quebradas devem subir no coro da igreja e de lá saltar sobre as costelas do hospedeiro; o caçador é condenado por sua profissão, segundo o mandamento da Bíblia "não matarás..." e o lenhador, dono do burrico, se safa de ser também penalizado porque, precavido, retira a queixa, jurando, "por todos os santos, pela Corte Celestial, que o burrico nasceu sem rabo". Como todos, diante das inusitadas sentenças, desistem de registrar a denúncia, o Juiz se vê livre para continuar degustando o seu assado.

Quando essa solução conciliatória de forma acessível mais conteúdo social não é encontrada, a opção recai sobre o conteúdo, isto é, procura-se garantir aquele elo com a problemática social, mesmo que para isso se tenha de recorrer ao repertório "de resistência" do *teatrão* (como é o caso da fase "de denúncia" do Núcleo Expressão e a montagem de *Dois Perdidos...* pelo Forja).

Quando a produção do texto é original, criada pelo grupo em trabalho coletivo, a base do processo é a pesquisa e o material é sucessivamente reorganizado até chegar-se a um produto final, que pode ainda ser coletivo – executado por uma comissão de dramaturgia, por exemplo – ou de autoria do dramaturgo do grupo.

No TUOV, a fase de preparação de um novo texto é longa e se desenvolve a partir de uma dupla pesquisa: o estudo do período histórico e o levantamento da manifestação cultural popular que vai fornecer estrutura cênica à peça. Da coleta do material estudado, surge o primeiro rascunho de texto que é avaliado coletivamente e, em seguida, reescrito. Todo o trabalho dramatúrgico é feito por Cesar Vieira, o autor "oficial" do grupo.

Em *Bumba, meu Queixada*, por exemplo, o trabalho de preparação estendeu-se por três anos. Escolhido o tema – greve – e a estrutura dramática – bumba meu boi –, iniciou-se a etapa de pesquisa, primeiro com a leitura e discussão de textos e reportagens sobre os dois assuntos. Para o levantamento sobre o folguedo, o grupo contou com o apoio de um especialista, Leda Alves, de Recife; quanto às greves, o grupo optou por trabalhar com os movimentos mais recentes, ocorridos na Grande São Paulo, em sua maioria deflagrados pelos metalúrgicos. Em seguida, foi realizada a pesquisa de campo, com entrevistas a trabalhadores que participaram dos movimentos grevistas.

Para o trabalho de ordenação do material recolhido, o grupo inventou duas formas de registro: a *ficha dramática* e o *quadro dramático*. Em cada ficha eram anotados todos os dados de um fato passível de ser transformado em cena, bem como sugestões nesse sentido. No quadro, montava-se, por assunto, o material recolhido nas fichas, usando-se três "chaves": *ação, personagens e falas*, desdobradas em

Cena da peça *A Farsa do Juiz*, TTT.

conflitos base e secundário, desenvolvimento da estrutura e *cenas e subcenas*. O quadro fornece, assim, uma síntese geral de idéias, personagens, fatos e sugestões de cenas que servem de orientação para o trabalho de redação do roteiro[21]. Este é organizado em função dos conflitos (principal e secundários) e das personagens (centrais e secundárias).

Em *Bumba, meu Queixada*, o trabalho de seleção do tema, da estrutura, dos conflitos e das persongens se processou coletivamente[22]. A Comissão de Dramaturgia elaborou o primeiro esboço de texto que foi novamente discutido e alterado, sucessivamente, até chegar à forma final, chamada de "texto-base", escrito por Cesar Vieira. As seqüentes alterações foram feitas já com o espetáculo pronto, a partir das sugestões da platéia.

O método de criação de texto do TUOV caracteriza-se como um modelo extremo em termos de sistemática e organização. Evidentemente, nem todos os grupos alcançam metodizar, dessa forma ou de outra semelhante, os seus processos criativos. O mais comum são as experiências mais espontâneas, mais "artesanais" de criação. Em geral, esses processos vão se alterando à medida que o grupo vai evoluindo e amadurecendo. O acaso e o momento interferem muito no processo e os grupos tentam responder a essas condicionantes.

A primeira montagem do grupo Forja, *Pensão Liberdade* (1978-79), iniciou-se com uma pesquisa junto a seu público privilegiado, ou seja, os operários metalúrgicos. Essa pesquisa serviria apenas para ratificar uma escolha feita pelo grupo de trabalhar sobre o tema greve, assunto de extrema atualidade naquele momento. Surpreendentemente, o levantamento realizado mostrou que o tema da greve não era do agrado da maioria dos entrevistados, que preferia ver debatidos no teatro outros aspectos da situação político-social do país. Isso, que o grupo considerou, num primeiro momento, uma "ambigüidade da consciência da classe operária", foi intensamente debatido internamente, até chegar-se à conclusão de que o grande tema, que subjazia a esse raciocínio aparentemente contraditório, era a ausência de liberdade, em todos os níveis.

Definido o tema, o próximo passo seria cada um imaginar uma situação – mais exatamente, um lugar – que permitisse o desenvolvimento do tema. Surgiu a idéia de uma pensão e, a partir dela, a sugestão de personagens que tomariam parte no seu cotidiano. Em seguida, sempre levando em conta as idéias que cada membro trazia para as reuniões, começaram a delinear as cenas, em seqüência, ou seja, de uma cena pronta, pensava-se a seguinte, e assim sucessivamente.

---

[21] CESAR VIEIRA, *Bumba, meu Queixada*, pp. 159-61.

[22] O grupo faz distinções entre criação coletiva e trabalho coletivo: "Criação coletiva é o trabalho total: escolha de tema, pesquisa, estruturação da peça, escolha de personagens, redação e montagem coletivas. Trabalho coletivo é (...) a realização conjunta da maior parte desses itens". *Idem*, p. 9.

A maior dificuldade foi a execução dos diálogos. O grupo foi a campo observar o linguajar cotidiano de seus pares, estudar textos, pesquisar em jornais, até encontrar a fala correta para seus personagens: operários, prostituta, homossexual, Presidente da República, estudante... Escreveram coletivamente as primeiras cenas e, para as seguintes, adotaram um sistema de subgrupos, cada qual ficando responsável pela redação dos diálogos de duas ou três cenas, que depois eram discutidas e aprovadas pelo conjunto[23].

Já na peça seguinte, *Pesadelo*, a decisão do tema, desemprego, ficou restrito à esfera do próprio grupo e o desenvolvimento do enredo se verificou a partir de uma sugestão de se dar seqüência às personagens do trabalho anterior. Projetando-se no tempo – dois anos depois – a história dos protagonistas de *Pensão Liberdade*, o grupo construiu a nova peça usando os mesmos critérios de criação da anterior[24].

Na maioria dos casos, o processo de produção de texto se apóia exclusivamente em trabalho de mesa e não se confunde nem subsidia o processo de montagem; são etapas separadas. Só mais para o final da década, com a disseminação da prática de improvisação, alguns grupos começaram a incluir uma etapa de prática no processo.

Nos primeiros trabalhos do Galo de Briga, por exemplo, o texto nascia de um processo coletivista de discussão e escrita, utilizando uma dinâmica semelhante à do TUOV: escolha de tema, pesquisa, leituras, trabalho de mesa, redação, discussão, reformulações sucessivas até o texto final. Não se organizavam propriamente em comissão; o trabalho de afinação do texto era realizado por uma pequena equipe de participantes especialmente escolhida para a ocasião. Já no último trabalho iniciado, *Papel de Jornal*, o grupo introduziu uma etapa de improvisações antes da formalização final do texto. Do registro das improvisações com base no material levantado na pesquisa, as cenas eram rediscutidas coletivamente e, então, passavam para o papel a fim de novamente serem submetidas ao grupo, em trabalho de mesa.

Qualquer que seja o processo de criação, há sempre uma grande valorização do estudo e da pesquisa, porque é através deles que os participantes do grupo se apropriam do conteúdo de seu trabalho (fundamento da proposta coletivista). Mesmo no caso de textos já acabados, o trabalho de análise é intenso e procura reestabelecer as etapas anteriores à escritura. Nos grupos de maior formação teatral, o trabalho de análise de texto é desenvolvido com maior rigor e de forma mais sistemática.

---

[23] Cf. TIN URBINATTI, "Pensão Liberdade, uma Criação Coletiva", in *Pensão Liberdade*, São Paulo, Hucitec, 1981, *passim*.

[24] *Idem*, "Pesadelo, um Processo de Dramaturgia", *passim*.

Quando o Núcleo Independente, por exemplo, decidiu montar a peça *Os Imigrantes*, em 1977, esta já se encontrava formalizada por Celso Frateschi, que a escreveu ainda durante o período do São Pedro, a partir de uma pesquisa realizada coletivamente. Como nem todo mundo havia participado do processo de elaboração, o texto foi novamente submetido ao grupo. Para atualizar-se com relação ao tema da peça, organizaram-se seminários internos, inclusive com a participação de convidados especialistas sobre o assunto. Só depois de realizada essa atualização do grupo com relação ao conteúdo tratado é que se iniciou a abordagem do texto.

A apropriação final da peça pelo grupo foi feita seqüentemente no trabalho de mesa. A análise foi efetuada da seguinte maneira: em primeiro lugar os eventos foram reconstituídos cronologicamente e na sua relação de causalidade. Em seguida, dividiu-se a peça em blocos, para avaliaçao das "forças em luta", ou seja, "estabelecer qual é a contradição de cada bloco e como as forças da sociedade se posicionam frente a essa contradição"[25]. Essa análise foi complementada pela divisão dos blocos em cenas e pelo estudo de cada um. Por fim, a análise das personagens completou o quadro, fornecendo uma visão integral da peça[26].

À parte as peças de porte, os grupos produzem também trabalhos menores, de ocasião.

Como processo de criação e de montagem de uma nova peça é bastante longo e a demanda por apresentações não cessa, o TUOV, após o encerramento da temporada de uma peça, organiza um pequeno *show* musical para continuar se apresentando. Esse "espetáculo de transição" possui uma estrutura fixa, resultante da combinação de um programa de cerca de dez músicas e alguns esquetes retirados da peça anteriormente em cartaz. Tem a dupla função de manter o elenco "aquecido" – como só trabalha durante o fim de semana, precisa desse tipo de espetáculo para não ficar parado – e atender aos convites que não podem ser recusados. Ao longo de sua história, o TUOV realizou

---

[25] REINALDO MAIA e DELORA WRIGHT, *Tropeços e Acertos de um Grupo de Teatro na Periferia*, original datilografado, São Paulo, s/d; pertencente ao arquivo pessoal dos entrevistados, pp. 31-32.

[26] O método de análise de texto do TEC é bastante similar: da investigação sobre a fábula, chega-se à determinação das "causas e implicações do conflito", a partir das quais se distinguem as "forças em luta dentro da peça e a razão fundamental pela qual lutam". Em seguida, a peça é desmembrada em *unidade mínima de conflito*, que são as ações, e *unidade maior de conflito*, que são as situações. Uma segunda instância de divisão é efetuada em torno da relação "exposição-nó-desenlace", chegando-se à macro-unidade "parte" ou "ato" (que não necessariamente corresponde à divisão original do autor). Teatro Experimental de Cali, brochura de divulgação do grupo, Cali, s/d.

Cena da peça *A Balada do Flautista*, TTT.

três desses *shows*: *América, Nossa América*, representante da fase "latina" do grupo – montado após viagem a diversos países da América Latina (1978-79), compõe-se de um repertório de canções cubanas, panamenhas, equatorianas, peruanas e nicaraguenses –; *Império Basílico*, síntese de músicas e esquetes de *Rei Momo*, e *Apito de Fábrica*, síntese semelhante de *Bumba, meu Queixada*.

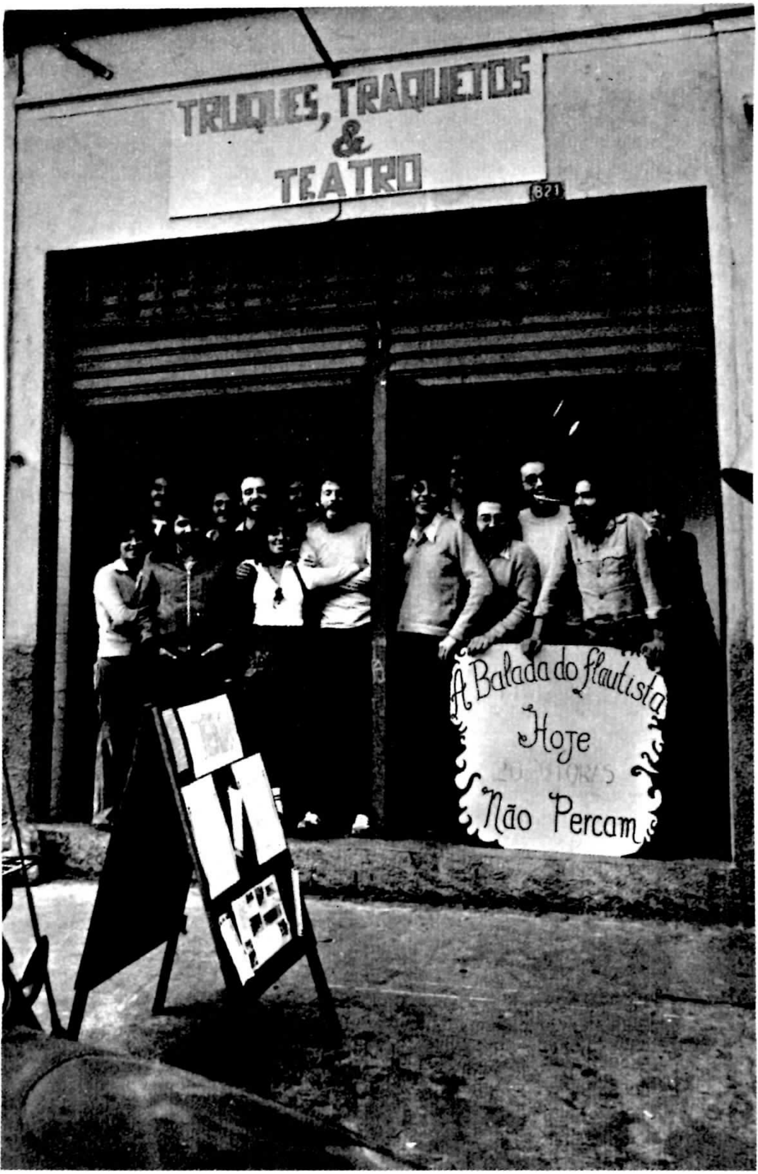
A montagem desses *shows* resume-se basicamente no processo de seleção do repertório musical. Entram aí três critérios fundamentais: valor estético, poder de comunicação e conteúdo político. Este último é o critério que tem menos peso na seleção; o valor comunicativo da canção é o quesito mais importante porque possibilita a integração do público no espetáculo (faz a platéia cantar junto com os atores). A presença de músicas populares, que garantam a comunicação, permite a inclusão de canções não tão conhecidas, bem como as de autoria de membros do próprio grupo.

A existência de um repertório de *shows* e espetáculos de segunda linha é mais ou menos freqüente na produção dos grupos. Cumpre uma função semelhante aos "espetáculos de transição" do TUOV, principalmente no que concerne ao atendimento de uma demanda específica, de "convites que não podem ser recusados", em geral apresentações, atos políticos, vigílias, concentrações grevistas etc.), que requerem trabalhos de natureza mais agitatória.

O Forja diversifica sua produção entre espetáculos de palco e espetáculos de rua. Estes últimos atendem basicamente ao trabalho de militância durante as manifestações operárias, vinculado às campanhas sindicais. O processo de criação é semelhante ao das peças de palco: idéias que vão se acrescentando até se chegar a um roteiro. A diferença está no produto final: o teatro de rua tem menor duração (de vinte a trinta minutos), emprega uma linguagem mais alegórica e possibilita uma maior participação do espectador. O primeiro trabalho de rua do Forja foi *A Greve de 80 e o Julgamento Popular da Lei de Segurança Nacional* (1981). Sucederam-se *O Robô que Virou Peão* (1982), sobre a questão da automação nas fábricas; *Brasil S/A* (1983), *Diretas Vou Ver* (1984) e *Boi Constituinte* (1985).

Depois da intervenção do Sindicato (1983), o Departamento Cultural convidou o Forja para participar das reuniões que estavam sendo organizadas para, a pretexto de discutir as Comissões Internas de Prevenção de Acidentes (CIPA), novamente mobilizar os trabalhadores em torno das questões sindicais. A participação em encontros desse tipo, acabou levando o Forja a inventar uma nova modalidade de teatro, o chamado *teatro de seminário*, uma espécie de "psicodrama político":

> Suponhamos, a discussão é sobre a CIPA. A gente sabe exatamente o que vai ser discutido, quais os problemas principais da CIPA; então, escrevemos um esquete curto (...) de cindo a dez minutos. No meio do seminário, (quando) os caras param a discussão, depois do almoço, e se reúnem, o grupo (...) começa a


TRUQUES, TRAQUETOS & TEATRO
821
A Balada do flautista
Hoje
20 HORAS
Não Percam

Os integrantes do TTT na porta da sede do grupo, no bairro do Ipiranga.

> representar. Invariavelmente, os problemas (representados) estão relacionados ao que eles estão discutindo... O fecho do esquete sempre envolve, de surpresa, alguém do público... A gente combina com o cara do Sindicato; dependendo da situação, a gente coloca um Diretor para dar um palpite no meio da peça, interrompendo a apresentação. Aí, a gente incorpora isso e o debate continua, só que já com as informações que estão colocadas na peça[27].

Trabalhos como esses já se aproximam muito mais do esquema de agitprop, pelo caráter de intervenção e atualidade temática. Raramente são registrados e, embora partam de roteiros fixos, sofrem a constante interferência do público, que se sente convidado a participar.

Como exemplo da produção dramatúrgica original dos grupos, tomamos três peças que nos parecem significativas. As três têm em comum o fato de girarem em torno de questões vinculadas à classe trabalhadora. A primeira delas, *Pensão Liberdade*, é uma produção coletiva do Grupo Forja, escrita, portanto, por operários e destinada quase que exclusivamente a operários. A segunda, *Bumba, meu Queixada*, apesar de ter origem em um processo coletivo, é apresentada em sua versão final após o trabalho de organização e acabamento feito por um membro do grupo, Cesar Vieira, com experiência em dramaturgia. A terceira, *O Acidente de Trabalho*, é uma peça curta, retirada de uma cena de outra peça apresentada pelo Núcleo Independente, *A Epidemia*, de autoria de Celso Frateschi e Paulo Maurício; é resultado portanto, de um outro processo de trabalho. Das três, esta é a mais antiga, datando de 1975; as outras duas já pertencem mais ao final da década. *Bumba, meu Queixada*, sob a coordenação de direção de Laura Tetti e coordenação musical de Zé Maria Giroldo, estreou em novembro de 1979 no Teatro do Núcleo Expressão de Osasco, "com a presença de Augusto Boal" na platéia. A estréia de *Pensão Liberdade* aconteceu em março de 1980, na sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, durante o período de intensa mobilização para a campanha salarial. A coordenação geral de direção é de Tin Urbinatti.

Pensão Liberdade não apresenta um enredo central. Cada personagem é praticamente uma história e do cruzamento das várias histórias constrói-se o dia-a-dia da Pensão. Não há personagens que se destaquem, privilegiadas pela construção dramática, mas certas personagens, evidentemente, encarnam as idéias dos autores – como é o caso de Pedro, militante sindicalista, que reproduz o discurso do operariado consciente – e atraem sobre si as simpatias da platéia.

A estrutura da peça se sustenta por meio do encadeamento de duas dezenas de pequenas cenas que, por sua vez, compõem episódios mais ou menos independentes. Às vezes, esses episódios se prestam à definição de uma determinada personagem ou, então, ao relato de uma história secundária que vem somar-se a outras na configuração do cotidiano da classe trabalhadora, projetado no micro universo da Pensão.

---

[27] TIN URBINATTI, entrevista, 1986.

Essa forma de desenvolvimento dos episódios lembra freqüentemente a linguagem da telenovela – talvez não por acaso a televisão tem um importante papel na peça –, há uma aparente cronologia de ações, mas cada fragmento desse fluxo temporal refere-se a uma situação em particular (do mesmo modo como, na televisão, o video seleciona *quem* e *onde* para dar continuidade à trama).

Como não há uma câmera fazendo tal seleção, na peça isso se resolve pela entrada e saída constante de personagens, que permanecem em cena *apenas* se têm uma contribuição concreta para dar ao desenvolvimento da trama. Elas, portanto, não executam nenhuma ação "supérflua"; existem em função da construção de uma idéia. O esquema se repete, e fica mais claro, no uso que fazem da televisão em cena. O aparelho é ligado e desligado sempre que deve interferir na ação e às vezes a TV é posta em funcionamento várias vezes em um curto lapso de tempo, dentro da mesma cena.

LUIS – (*Entra e desliga a TV*) Calma, pessoal! Será que eu preciso chamar a polícia? (*Tomé e Pedro se soltam*) Estão pensando que isso aqui é a casa da sogra? Vocês não passam de um bando de arruaceiros! Em vez de trabalhar e estudar para subir na vida, ficam aí se pegando. Quero ver quem é que no dia dez vai ter dinheiro para pagar o aluguel. Vocês estão esquecendo que teve aumento? É com isso que vocês deviam se preocupar, isso sim. Porque dessa vez não vai ter atraso, nem choro nem vela. Quem não pagar no dia vai pro olho da rua.

(*Tempo. Silêncio. Luis sai.*)

PEDRO – Já vi que não é meu dia hoje! O melhor mesmo acho que é eu ir dormir. (*Vai saindo*) Boa noite, pessoal! (*Permanecem em cena Tomé, Manuel e Rui.*)

RUI – Não tá já na hora do jornal da televisão? (*Manuel olha o relógio.*)

MANUEL – Tá sim, seu Rui. Eu vou já ligar. (*Liga a TV...*)

A ambientação da peça em uma Pensão favorece esse tipo de trânsito de personagens e praticamente a ação inteira se desenrola nos momentos das refeições e do lazer noturno, quando todos estão retornando do trabalho ou assistindo ao noticiário na TV.

Enquanto as entradas e saídas marcam as mudanças de cena, alterações na luz indicam as passagens de tempo. O tom geral da peça é realista exceto pelos momentos de interferência do mundo exterior, veiculadas através da televisão. O próprio móvel televisivo escapa das dimensões do real: trata-se de uma enorme moldura em cuja "tela" os atores representam, ao vivo, as personagens do video.

É pelas imagens da televisão que a peça tem início: uma cena de "novela", batizada com todos os clichês do teledrama. *Black-out* rápido e entra o noticiário. A Pensão começa a tomar vida, enquanto, na TV, o "novo Presidente" dá sua mensagem à nação:

PRESIDENTE – ...Não estou aqui para fazer promessas. Porém apenas uma eu quero fazer. Hei de cumpri-la custe o que custar: farei deste país uma democracia. E quem não concordar com essa idéia, eu prendo e arrebento[28].

Paulatinamente, todas as personagens vão sendo introduzidas: o casal dono da Pensão, sua filha universitária – estudante da PUC, que será vitimada durante uma invasão policial com graves queimaduras provocadas por bomba de gás lacrimogênio, em uma clara referência aos episódios reais de 1977 –, cinco operários, um velho desempregado – que depois será preso por furto –, uma comerciária-prostituta e um escriturário-estudante, homossexual.

À medida que as personagens vão chegando, começam a delinear-se os conflitos que irão permanecer ao longo da peça. Paulo, o operário desempregado, surge trazendo Pedro todo ensangüentado, conseqüência de um confronto com a polícia no decorrer de um piquete na porta da fábrica:

TOMÉ – Eu não falei pra vocês que o cabra era macho mesmo! O homem falou que ia prender e arrebentar. Taí ó, eu não falei?! (*Mostra a cabeça de Pedro.*)

PAULO – Cala essa boca aí, seu puxa-saco! Você não viu nada do que aconteceu, ficou aqui de beleza, né! Tá falando grosso aí porque tem emprego, vive fazendo hora-extra e não desgruda do saco do patrão! Queria te ver no meu lugar, assim desempregado, seu puxa-saco, filho de uma égua!

TOMÉ – (*Vai em direção de Paulo para agredi-lo*) É você...

MANUEL – (*Interferindo*) Calma aí pessoal, pra que brigar, será que já não chega um todo arrebentado?

PEDRO – É isso mesmo! A briga nossa não é um companheiro contra o outro, temos que brigar é com o patrão! Se nós estamos fazendo a greve, viu Tomé, é porque a situação nossa obriga a fazer isso. É que nem diz todo mundo por aí: "é a necessidade que faz o sapo pular". A gente não tem outra saída. Os caras só pensa em lucro, lucro e mais lucro, que sai todinho das nossas costas!

O confronto com a polícia, as divergências políticas entre os inquilinos, o drama pessoal de cada um são os assuntos que sustentam a ação da peça, sem que haja uma curva ascendente de tensão. Permeando os diálogos desse cotidiano, aparecem todos os temas que afligem a classe trabalhadora: as filas do INPS, o desemprego, as más condições de vida na cidade (em contraponto à vida no campo), o abandono na velhice, as enchentes do Nordeste, a repressão policial, a tortura:

(*Todos saem. Tempo. José passa de volta para ir ao banheiro e cruza com Paulo que vem chegando da rua*)

JOSÉ – Ué! Onde você foi que está chegando só agora?

PAULO – Eu fui no INPS.

---

[28] A referência a Figueiredo é óbvia, ainda mais considerando a data de estréia da peça. Ao longo das aparições do Presidente, há outras inserções de falas de discursos oficiais.

JOSÉ – Até essa hora você ficou lá?

PAULO – É. A gente fica de repartição em repartição e quando a gente consegue tirar a guia, vai no médico e chega lá e tem que enfrentar outra fila de novo. Leva um tempão. Acabam não examinando a gente direito e ainda por cima a gente tem que sair de lá tarde.

JOSÉ – Mas é assim mesmo! Ainda mais você que está desempregado e não tem outro convênio. Afinal de contas a gente precisa cuidar bem da saúde da gente! (*Vai pro quarto*)

PAULO – É isso que eu vou fazer agora. Deixe eu ver se consigo dormir...

. . . .

ANTONIO – O senhor não arrumou emprego ainda, seu Paulo?

PAULO – Não (*Tempo*) Tá difícil mesmo. Já rodei pra mais de cinqüenta firma, e nada. Vai ver que é por causa da idade. (*Tempo*) É isso. Eles devem pensar que o homem depois de certa idade não serve mais. É que nem bagaço. Eles devem pensar que não presta mais. Mas eu posso lhe garantir, com minha idade e tudo, não enjeito serviço nenhum. Tem muito moço aí que não é páreo pra mim, não.

Até mesmo questões periféricas, como os preconceitos, são enfoçadas através do discurso exemplar da "consciência social":

TOMÉ – Onde a "dondoca" pensa que vai, heim?

MANUEL – A boneca vai paquerar, é?

ANTONIO – Olha aqui! Quer sair da minha frente! Ninguém tem nada com a minha vida. Eu estou pretendendo sair para encontrar com a minha namorada lá do escritório. Depois eu vou pra escola! Tá?!

MANUEL – Que que é isso, minha gente! Olha aí!, quem está falando de namorada!

TOMÉ – Tá levando grana, tá? Como é o nome dele, heim?
(*Ri, Manuel aplaude*).

RUI – Escuta aqui, gente. Eu acho que vocês não deviam fazer isso com o rapaz não. Todos têm um jeito de viver. (*Tomé imita uma mulher fazendo trejeitos*) O do Antonio é esse. Pode não ser certo, mas é esse. E tem mais, não faz mal pra ninguém. Agora, o que eu acho errado no jeito dele, é ele ficar lá no escritório trabalhando enquanto a peãozada faz greve lá na fábrica dele. Que isso não está certo, não está não. A gente tem a mania de olhar o rabo dos outros e esquecer o seu. Você mesmo Tomé, tá cantando que nem galo aí, mas tá cantando fora de hora! Enquanto todo mundo está de greve lá na tua firma, você, você mesmo Tomé, até faz hora-extra. Aí é que eu digo. Tomé, aí é que está sua ignorância.

Carolina chega da rua toda ensangüentada e machucada. Os donos da Pensão, "uma casa de respeito", ficam furiosos. Luís ameaça agredi-la.

CAROLINA – (*Desafiadora*) Solta ele. Deixa ele vim me bater. Pode vim, seu sujo! Deixa ele bater mais um pouco. Bate! Vem! Vem acabar o serviço que a polícia começou. Vem! Me mata, seu nojento! Sujo! Chega digo eu! Sujos. Todo mundo! suja é essa merda de vida. O que vocês pensam que são, heim?

LUÍS – Cala essa boca, sua...

CAROLINA – Cala a boca você! Agora quem fala sou eu. Está com medo, seu podre! Eu vou falar tudo mesmo. Eu não estou nessa vida porque eu quero não! Viu! É por precisão. É por necessidade mesmo! Ou vocês pensam que o salário da loja dá pra viver uma vida de gente?...

As questões relativas ao universo mais específico da classe trabalhadora são as mais privilegiadas pelo texto da peça. A todo momento se reconstitui o quadro das principais reivindicações da categoria: a liberdade de greve, o direito à militância sindical, o fim das intervenções nos sindicatos, a questão das horas extras e da prevenção dos acidentes de trabalho. Se o discurso dos operários militantes não logra convencer os mais renitentes, é o próprio objeto de sua alienação que conduz à reviravolta na consciência do "puxa-saco" Tomé: em um descuido, por cansaço, durante o expediente extra, ele tem sua mão cortada pela prensa. Chega em casa ensangüentado e gemendo de dor. O destino também se coloca a favor da consciência operária:

JOSÉ – Pessoal! Vamos levar ele no médico do Sindicato, que ele é muito bom e é o lugar mais perto daqui.

MANUEL – Vamos rápido gente! Ele está perdendo muito sangue.

SANTA – (*Trazendo um pano*) Toma esse pano e prende por cima do outro para estancar o sangue. (*Vão sair quando Rui intervém.*)

RUI – Espera aí pessoal! (*Todos param. Silêncio*) É só nessa hora que vocês se lembram que existe o Sindicato, é? Pois eu digo: não vai adiantar nada. Vocês podem até serem presos lá. Agora é tarde.

MANUEL – É mesmo, pessoal! É a intervenção! Só tem cachorro e polícia. Aquela bosta da polícia tá lá.

. . . .

TOMÉ – Dando trabalho pra vocês, né! Mas uma coisa eu aprendi: hora-extra nunca mais!

Paralelo a esse eixo realista, *Pensão Liberdade* também envereda pelo fantástico através do tubo de imagens da televisão. Esta cumpre o papel já apontado de criar um quadro de referências externas – a situação do país –, pontua passagens de cena, mas principalmente, interfere na vida interna da Pensão, seja a nível das histórias pessoais de alguns pensionistas, seja a nível do destino geral de todos, relacionado à própria sobrevivência do estabelecimento.

Essas interferências assumem, em primeira instância, um caráter concreto: as personagens da televisão têm acesso à sala da Pensão. Os propagandistas saem da tela e vêm oferecer seus produtos diretamente ao espectador; o "Ministro", durante o noticiário, intervém na conversa dos inquilinos:

JOSÉ – E olha, te digo mais, o que tem de gente fazendo greve por fazer, entrando no papo dos outros que nem barata tonta, se metendo em bagunça, agitação, piquete e depois ainda reclama que apanhou da polícia. Ora! Será que eles não sabem que quem sai na chuva é pra se molhar? (*Na TV, o ministro que passou a ouvir com atenção a conversa dos pensionistas, nesse momento, fala como se participasse da conversa.*)

MINISTRO – (*Batendo palmas*) É isso mesmo! Apoiado! Vocês é que estão certos!

É pela TV que Tomé fica sabendo notícias da mãe, uma flagelada que aparece entrevistada durante uma reportagem sobre as enchentes no Nordeste. É pela TV que os pensionistas reconhecem, na mulher do "novo Presidente", a senhora a quem Paulo entregou em confiança seu filho recém-nascido e de quem nunca mais teve notícias, exceto por uma fotografia, que serve para o reconhecimento[29]. É pela TV que todos ficam sabendo que o Presidente escolheu a *Pensão Liberdade* para um contato com "as reais dificuldades do nosso povo".

A história da visita do Presidente, bem como a história de que a Pensão será desapropriada para construção "de áreas verdes" acontecem do meio da peça em diante. Algumas cenas são, então, dedicadas a essa nova situação, como a visita do assessor (agente Ponci) para o acerto dos detalhes preparatórios, que incluem desde a "reparação" da casa até a sondagem sobre a vida particular de cada pensionista (o que vai resultar, mais adiante, na prisão de Pedro).

Pensão Liberdade traz a marca de um processo realizado coletivamente. Na soma das várias histórias e na preocupação de se posicionar ideologicamente frente a cada aspecto do cotidiano percebe-se o esforço de produção de cada indivíduo. O texto também deixa transparecer a leitura literal que o grupo faz de seus objetivos – "fornecer subsídios para a reflexão da (*sic*) própria vida e da realidade" – à medida que preserva todas as "mensagens", em detrimento da organicidade do conjunto.

No caso de *Bumba, meu Queixada*, há um maior domínio da matéria dramatúrgica e o produto final é muito mais elaborado.

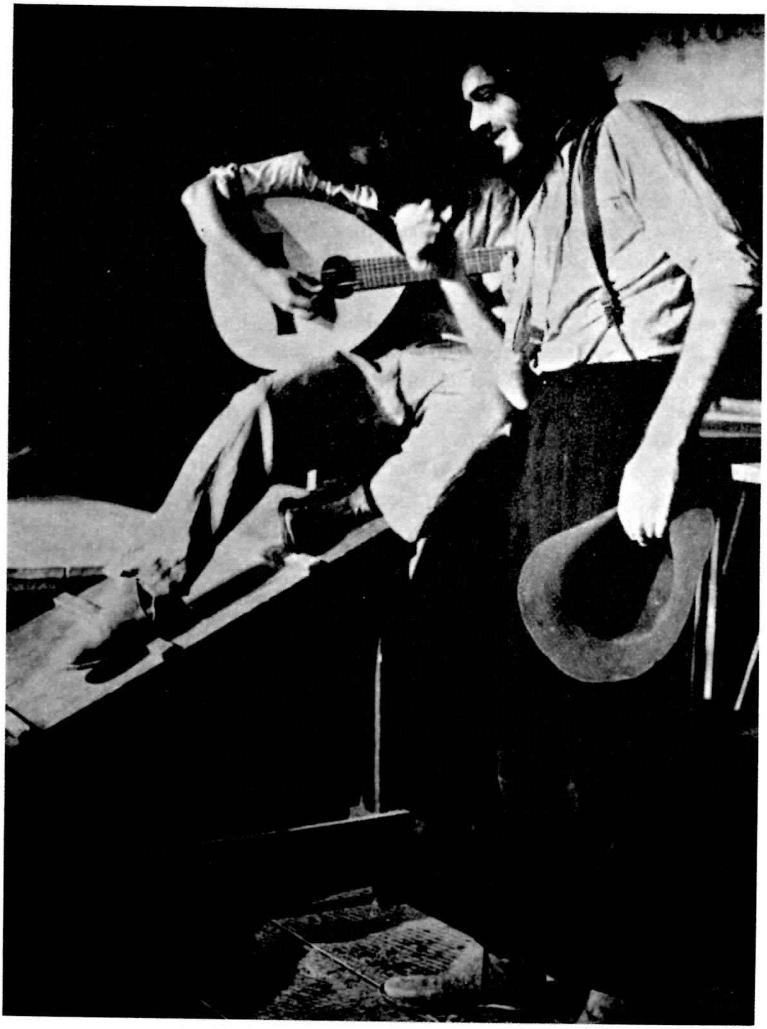
A peça se divide em cinco grandes blocos (ou cenas, como aparece no texto de introdução), até certo ponto independentes entre si e diferenciadas do ponto de vista de extensão e de linguagem. A maior parte é escrita em versos e a música atravessa todo o roteiro, competindo, em importância, com o texto. As canções do bumba cumprem a função de sintetizar os episódios, comentar a ação e estabelecer o elo entre as cenas.

O tema central da peça é a greve e o cenário básico o Parque de Diversões. O clima geral acompanha o ritmo do folguedo que lhe empresta o nome: canções e versos populares, danças folclóricas, provocações, comunicação constante com a platéia. As personagens são repartidas inequivocamente em dois blocos: os bons e os maus:

> O Bumba, Meu Boi tem um código próprio. O código claro, direto que aparece em todas as genuínas manifestações de arte popular: a forma que diferencia o opressor do oprimido. O jeito cabotino, prepotente e artificial do falar; o mau gosto agressivo das roupas; a postura ríspida dos gestos que marca o poderoso e a maneira direta e clara (onde transparece também toda uma ironia, uma irreverência, uma malícia) que delineia a ação e a forma de comunicação do elemento popular.

---

[29] Estas duas histórias, a da mãe flagelada e da mulher do Presidente, não apresentam qualquer antecedente ou desenvolvimento posterior, não desempenhando nenhuma função dramática no desdobramento da peça.



Cena da peça *Os Imigrantes*, Núcleo Independente.

Denise Del Vecchio na cena da peça *Os Imigrantes*. Núcleo Independente.

> O natural conceito maniqueísta que o povo põe em suas manifestações, esclarecendo sempre que, quem não está de um lado, está do outro, mostrando sempre que quem não está com ele, povo, está contra[30].

Assim sendo, a personagem proprietária do Parque, "seu Kong" entra de terno, luvas, polainas, chapéu panamá e bengalão dourado, "prepotente e antipático". Em geral, as figuras negativas usam máscaras – exceto Abdalão, na cena três – e predomina nos figurinos a cor azul. As personagens positivas vestem cores puxadas para o vermelho. Na cena dos Queixadas, todos os atores trazem máscara de porco e macacão operário. A cena quatro que trata da greve, é mais extensa que as outras e seu tom é mais realista.

A peça abre com o desfile do bumba-meu-boi, que vem da rua cantando o canto de apresentação do grupo:

> Olho vivo, olho vivo
> Olho vivo chegou
> raiando e dando lovô
> Viva meu boi, vi meu bumba bumbá
> Viva meu boi, vi meu bumba bumbá

Toda essa cena conjuga recitação e música com "apitos, saltos, danças, bexigadas". No interior do folguedo, se desenvolve a história da Bilha da Verdade: provando dela "quem tem bom caráter só vai beber leite e mel, quem tem mau caráter vai sentir gosto de água ou bosta". A brincadeira com a bilha é jogada entre as figuras do bumba e também com a platéia, que é convidada a beber e revelar o gosto do líquido provado.

A cena dois – O Parque de Diversões Arco-Íris – mostra a vida do parque. O sistema de alto-falantes faz a animação, anunciando os brinquedos: a roleta da sorte, o jogo de bonecos, o jogo de argolas, o tiro-ao-alvo. Durante as brincadeiras mais uma vez se pressupõe a participação da platéia. No jogo dos bonecos, por exemplo, ela deve atirar bolas e tentar arrancar a cabeça dos bonecos (feitos de madeira, com as cabeças soltas), que representam figuras conhecidas (Pelé, Maluf, Roberto Carlos, Delfim Neto).

Na cena do parque acontece o conflito preliminar entre os empregados – os encarregados dos jogos, o mecânico da roda-gigante e o caboclo do Arco – e os "opressores", seu Kong, o capataz Zé do Barato e o Buffalo Bill, um *cowboy* americano, beberrão e mulherengo. O motivo do confronto é a pressão que eles exercem sobre os empregados para "roubar" no resultado dos jogos:

ZÉ DO BARATO – (*meio baixinho*) Como é que vão essas argolas? Hummm...Tão dando prêmio demais! Tão dando prêmio muito bom... Essas argolas estão muito largas! Tão muito grandes! Vamos diminuir essas argolas! Reduz o tamanho delas.

---

[30] CESAR VIEIRA, *Em Busca de um Teatro Popular*, p. 161.

EMPREGADO DO JOGO DE ARGOLAS – Mas isso não é justo! O povo tá pagando direito... Isso é desonesto, pô!

ZÉ DO BARATO – Num tem questão! Já mandei! Vai diminuir as argolas, já! Quero argola menor! Não tem mais papo!

EMPREGADO DO JOGO DE ARGOLAS – Num vô fazer isso não, de jeito nenhum!

(Entra Buffalo Bill carregando argolas azuis, muito menores que as vermelhas em jogo e mostra bem a diferença entre elas)

BUFFALO BILL – Vai sim, minha senhor. Vai sim. Quem manda no jogo é o Zé do Barato. Vai sim. Time is money. Tempa é cruzera. Olha as nova argola. Novinha... bunitinha. Olha os novo argola.

O conflito termina, generalizado, em capoeira. Depois, maculelê. A intervenção da polícia decide a parada em favor do proprietário. O anunciador do alto-falante prepara a cena três: a função do "Bumba meu Queixada", um "bumba diferente". Novamente a introdução é feita pela música:

Tem um porco do mato
Um porco selvagem
que quando anda em bando
Vira turma da pesada
Seu nome é Queixada (bis)
Teve uma greve na cidade
de Guarús, onde os operários
sabedô dos seus direitos
Assinaram em cruz
Foi uma briga feia
Durou dezena e meia
Uma briga danada
E os operários
Chamavam Queixada

A canção prossegue relatando a fábula enquanto os atores fazem a mímica das situações narradas. O episódio da greve é descrito através da metáfora de uma família de queixadas, no seu cotidiano cheio de dificuldades. Papai Queixada sai à procura de milho, mas acaba sendo morto por seu Abdalão, caçador-dono da fábrica. Os queixadas se revoltam e se organizam.

E o sangue na mata vai secando
E mil queixadas se juntando
E mil queixadas se ajuntando
O queixo batendo
Os fatos remoendo:
O trovão, o tiro, a exploração!

. . . .

Era uma vez...
Era uma vez uma família de queixadas
Que de manhã
Sai junto com otra família de queixadas

Mais otra família de queixadas
E outra família de queixadas
Que unidas seguem na caminhada!

A cena quatro trata da paralisação do trabalho dos operários da "Metalúrgica Brasilina" tendo como pano de fundo a greve geral que parou o setor no final dos anos 70. Como personagem central, o peão ingênuo e inexperiente que, no duro aprendizado da exploração, forja sua consciência de classe e chega à liderança do movimento. Novamente a música introduz a ação:

...esta é a história
do Mané homem
do Mané sofrido
do Mané do nascimento
e dos seus dias vividos...

No palco vazio, os locais de ação são demarcados por cubos de cor neutra sobre os quais estão colocadas placas com os nomes dos ambientes. A primeira situação acontece na sala do Departamento Pessoal da Metalúrgica. O Engenheiro e o Mestre arregimentam novos operários:

ENGENHEIRO – Seu nome, como é?
MANÉ – Mané. Manoel Dias do Nascimento, mas é de Mané que atendo na chamada.
ENGENHEIRO – Você ganhava quanto, vendendo cocada?
MANÉ – Um conto, quase nada.
ENGENHEIRO – Voce é "di menor". Vai pegá as oito e largar as oito.
MESTRE – E dez minutos de folga prá comê seu biscoito.
ENGENHEIRO – Vai levá treis ferro. Aceita ou dá o berro.
MESTRE – Pega logo moleque. É dinheiro prá chuchu. Inda mais prum cara como tu.
MANÉ - Tá bom demais.

A ação se desloca para o espaço do Refeitório da Metalúrgica. Os operários comentam a demissão de um colega que reclamou da comida. Mané chega contando seu dinheiro, seu primeiro salário, já descontado em um terço pelo dia que "perdeu o ponto". Os companheiros se indignam com a exploração.

ZEQUINHA – Quanto tão te pagando?
MANÉ – Só três contos. Eles disseram que eu sô di menor...
ZEQUINHA – "Di menor", o cacete! Isso é macete. Tu faz trabalho de operário, quebra qualquer galho e num recebe nem o salário?
SERENO – Os home tão te fazendo de bobo. Você tem que ganhá o dobro!
CHUVISCO – Mas, nem metade do salário? Caralho! É pega no ato. Vamo leva ele pro Sindicato.

No Sindicato, Mané começa a aprender sobre seus direitos. Enquanto isso, no escritório da Metalúrgica, o patrão, Herr Wolfgang (que fala com sotaque alemão), alimenta seus passarinhos, presos em um grande viveiro, e conversa com seus empregados de confiança, a Advogada, o Engenheiro e o Mestre.

ADVOGADA – Uma pequena amolação: na Justiça mais reclamação! uma queixa do operário Edmundo, falando da falta de gás. Outra: de diferença de salário, do Manoel, aquele rapaz.
HERR WOLFGANG – Deixai eles vir a mim. Eu sou a luz! Eles são mariposa. Von vir a mim deslumbrados... E eu vou fazer eles sair queimados.

Novamente no Refeitório, os operários conversam: estão demitindo os membros das Comissões de Fábrica, aconteceram mais acidentes de trabalho, o Sindicato encontra-se cercado, os companheiros da fábrica estão em reunião permanente. Aos poucos, chegam as notícias sobre as indústrias parando: é a greve.

SERENO – O Martin tá coá Diretoria reunida. Já fecharo co'a medida. O Sindicato tá co'a categoria. Tudo que é metalúrgico tá falando a mesma língua. Ceis tem que tomá a Brasilina, do morro até a esquina!
ZEQUINHA – É prá já.
MANÉ – Toca o apito, Chuvisco! Toca a sirene! Corta os fios do telefone, Sereno! Vai pelo fundo, Zequinha, depressa! Chama todo mundo! Apita pra valê! É pra já!
ZEQUINHA – É prá já!
CEIÇÃO – Vamos lá!
CHUVISCO – Vamu lá!
ESTELA – Vamu lá!
SERENO – É prá já!

No escritório da Metalúrgica, os operários fazem o balanço da ocupação. Vão chegando informes sobre a prisão de companheiros e da presença, no recinto da fábrica, do Ministro Canarinho e da deputada Conceição da Rocha. Em cantos opostos do palco, em cenas paralelas, o Ministro e a Deputada dialogam com os operários, tentando dissuadi-los da ocupação.

CANARINHO – Amigos, meus bons amigos, jamais exerci pressão. Só quero o benefício da Nação. Decretei a intervenção porque recebi informação secreta e sigilosa que a coisa não estava prosa, que tinha muita pólvora no barril, que queriam derrubar o Governo do Brasil.
MANÉ – Pois o Ministro tá mal informado. Nóis qué é nosso direito respeitado. A intervenção é que foi um ato de violência e nóis não tamus aqui prá pedi clemência. Nois qué é vivê cum decência!

Para resolver o impasse da negociação (e dar tempo para os companheiros escaparem), Mané se dispõe a sair para conversar. O encontro de Mané com o Ministro e seus asseclas tem marcação coreográfica, "quase um tango, talvez", com avanços e recuos marcados pela música. O diálogo é direto: feitas as propostas, Mané vai retornar para discutir com o companheiro. Mas, quando faz menção de voltar, arma-se uma ligeira confusão e acontece o disparo. Zequinha foi ferido. Mané arrasta Zequinha pra dentro. Enquanto acompanha o companheiro na agonia, Mané solta os passarinhos do viveiro do patrão e fica observando da janela. Mané vai descrevendo o vôo dos pássaros e os companheiros em fuga: na metáfora da união, pássaros e operários formam uma só revoada. É o povo na rua!

Olha o Sereno, Zequinha
Olha a Ceição, Zequinha
A Estela tá co' Chuvisco...
Tão no caminho da rua
Tá todo mundo subindo, Zequinha
Tá tudo de sereno resplandescendo...
Tá de poeira de chuvisco cobrindo o céu, Zequinha
Tão cobrindo o céu
Tão no rastro da lua, Zequinha
Tão cobrindo o céu... tão cobrindo o céu...
Tão subindo a rua... Tão virando a avenida
Passaro por dentro da escola, Zequinha
Tão subindo a rua, Zequinha
Tão subindo a rua
Tão enchendo a praça, Zequinha
Tão enchendo a praça!
Tão enchendo a praça!

A cena final retoma o ambiente do parque: é o "Testamento do Boi". Entram as personagens do bumba e cantam. Arma-se novamente o folguedo. Entram os opressores do parque e forçam, aos safanões, os funcionários a retomarem o trabalho. Os empregados se revoltam e decidem parar. É a hora da decisão. A cada fala, gira-se a roleta da sorte:

EMPREGADO DA ROLETA – Assim num dá mais pra continuá. O Kong segue a nos explorá e o povo robá.

EMPREGADO DO JOGO DE ARGOLAS – Vamu embora, vamu pra justiça reclamá.

EMPREGADO DA ROLETA – O negócio é as arma do Tiro ao Alvo pegá e esse parque arrebentá.

MECÂNICO – Vamu reuni. Todo mundo discuti. Comissão aqui formá e o nosso Sindicato reforçá!

As três soluções – a via legal, a força e a organização – são deixadas para a reflexão do público. Todo o elenco termina cantando "Quem vai querer sua vida mudar?":

O que faltá pra contá é você que vai falá
é você que vai falá, é você que vai falá

Olha a sorte, olha a sorte
quem vai querê sua vida fazê
quem vai querê sua vida mudá
Me dê sua mão me dê
quem vai querê sua vida fazê

me dá sua mão me dá
quem vai querê sua vida mudá

(O elenco canta junto ao público. Dá as mãos para o público. Saem todos... a roleta fica girando...)

A terceira peça, *O Acidente de Trabalho* ou *Desgraça em Ré Menor*, foi destacada de *A Epidemia* porque, nos debates realizados após o espetáculo, esse episódio freqüentemente monopolizava as atenções. Por esse motivo, o Núcleo passou a apresentá-la de maneira independente. A peça é representada por quatro atores, vestidos de palhaços, e começa fora do recinto de representação, com o "Quarteto da Graça" cantando no meio do público. Depois que todos se acomodam na platéia, os *clowns* introduzem, cantando, o enredo da peça: a história de Alexandre Ché, que emigrou da Hungria para o Brasil, deixando lá mulher e filhos, em busca de uma sorte melhor.

Num quarto de cortiço
Junto com um bicheiro, um operário e um garrafeiro
Alexandre foi morar
Para economizar
E ali em seu destino pos-se a pensar

O céu que ele sonhava
Em fel se transformou e ele chorou
Saudades da mulher
E o excesso de trabalho
Fizeram de Alexandre um solitário

Numa manhã ensolarada
Já bem desiludido, foi trabalhar
No torno a lapidar
Depois na prensa a prensar
Desgraça!!!

A canção é interrompida por um dos atores, com um apito, antes que se complete o relato da tragédia. A história é, então, retomada por outro ângulo:

ATOR – Esta história foi contada por um velho, que de tão velho já havia esquecido o seu próprio nome...

À medida que vai relatando a história da epidemia de 1918, o ator vai se transformando no velho e a narração passa a ser feita na primeira pessoa:

ATOR-VELHO – Nesta época, todo o país sofria as conseqüências de uma terrível epidemia. Eu me lembro que aqui nesta cidade, pouco a pouco, as ruas foram ficando desertas. As pessoas não mais se olhavam. Ninguém mais ia ao armazém comprar alimentos, nem à padaria buscar pão e leite...
Só os operários saíam para o trabalho. Os operários e o velho que nos contou

esta história, que saía prá rua todos os dias, recolhendo os palpites do jogo do bicho.

Cada um dos palhaços vai apresentando, de maneira similar, a sua personagem: Júlio, o garrafeiro, que cansou de ter patrão e passou a trabalhar por sua conta, "depois da ter ganho no milhar com a borboleta"; o jovem operário Basílio, ambicioso e arrojado, que trabalha horas-extras, acreditando que é possível subir na vida às custas do empenho e da dedicação, e Alexandre, sonhando juntar dinheiro "para trazer sua família e ter uma vida simples e decente".

Feitas as apresentações, o velho anuncia a cena seguinte:

" ...1918, quatro horas da manhã. Basílio e Alexandre se preparam para ir pro trabalho". *Black-out.* Basílio tateia no escuro à procura de fósforo para acender uma vela. Logo, com o barulho que faz, estão todos acordados. A conversa rola sobre cada um, sobre a epidemia que atrapalha a vida do garrafeiro, sobre o desejo de Alexandre de mandar buscar a família, sobre os planos do velho, muito parecidos com os de Alexandre, e que foram frustados bem cedo, pela má sorte do destino. Basílio aperta o companheiro, tem pressa. De ir para o trabalho. De subir na vida:

BASÍLIO – Vamos embora, seu Alexandre, que está na hora, senão a gente chega atrasado. Hoje eu quero bater o meu recorde na prensa.

VELHO – Não tenha tanta pressa, Basílio. A vida fica mais curta. De que adianta você bater teu recorde na máquina?

BASÍLIO – Não fala besteira, velho. Produzindo mais eles me aumentam o salário.

VELHO – Eu olho prá você, Basílio, e parece que eu estou olhando num espelho há trinta anos atrás.

BASÍLIO – Deixa de frescura, velho. Vamos embora, seu Alexandre.

VELHO – Não é frescura, não. Não é frescura. Eu também não percebia que esta história de produção e tal e coisa, era pura ilusão. O que eles queriam, era que eu produzisse mais, cada vez mais. Eu aceitei o jogo deles. Ninguém produzia mais do que eu. Dominava aquela máquina melhor que o próprio inventor dela. O dinheiro a mais veio, e eu me entusiasmei. Cada dia que vinha, eu batia de novo o meu próprio recorde. Até que a máquina não aguentou mais e prendeu a minha perna. Daí pra frente eu não consegui mais produzir tanto. Fui jogado no lixo como uma coisa velha que não presta mais prá nada.

BASÍLIO – Ah! Isto é conversa mole de quem não conseguiu o que queria na vida...

O comentário dos que ficam já sela, de início, a moral da história:

JÚLIO – Velho, eu já decidi o meu palpite prá hoje. Não vai ser borboleta, não.

VELHO – O que é que vai?

JÚLIO – Burro na centena e camelo no milhar.

Nas consciências de Alexandre e de Basílio pesa a conversa na pensão. Eles cantam:

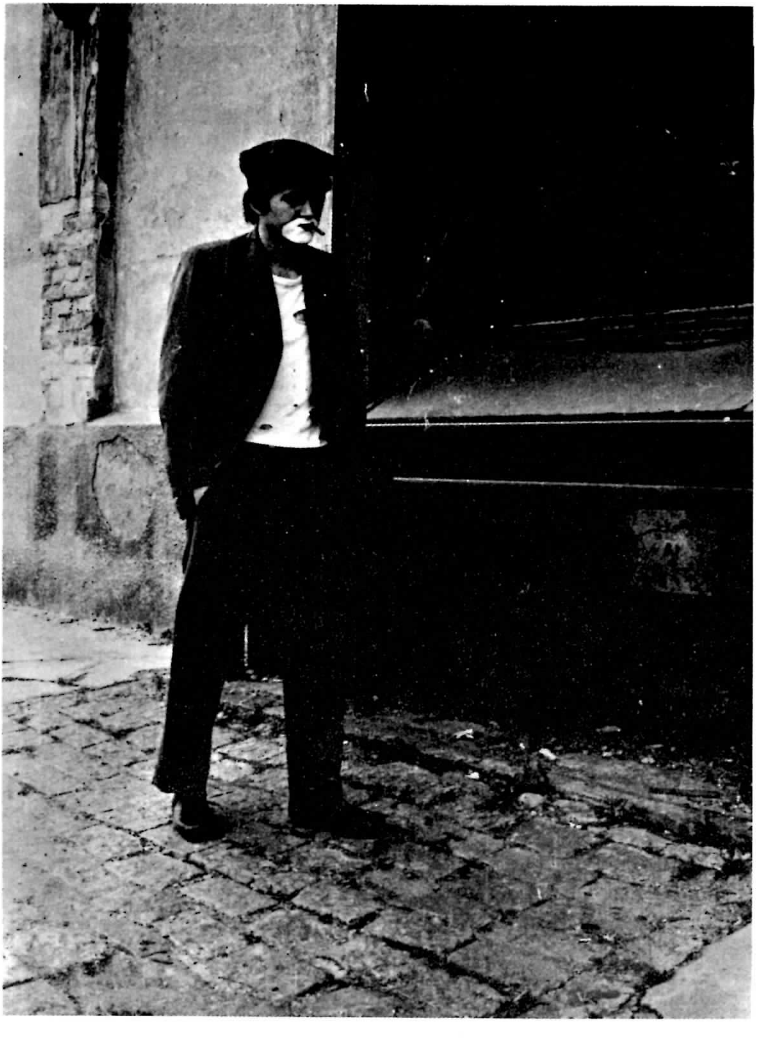
ALEXANDRE – Este velho perneta
Doeu no meu ouvido
Tal qual corneta
Falou e resmungou
Zumbindo mais que uma abelha
Deixando-me uma pulguinha atrás da orelha.
BASÍLIO – Maldito velho tratante
Não tenho nada a ver
Com tua vida errante
O mundo é do mais forte
De quem tem crença e coragem
O resto é pura bobagem.

Na hora do almoço, Basílio e Alexandre conversam. Chegaram atrasados e levaram uma bronca. Há uma encomenda que deve ser entregue e o patrão quer todo mundo trabalhando depois do expediente. Alexandre tem dúvidas, Basílio quer defender o seu emprego. Alexandre lembra a história que um velho tocador de acordeão, em sua cidade natal, costumava contar.

ALEXANDRE – ...Eu me lembro que naquele dia eu estava com muito medo. Eu era aprendiz de ferreiro e o meu mestre me obrigava a trabalhar na forja. Como eu não conseguia fazer o trabalho direito, apanhava até aprender. Naquela manhã, eu estava indo para o trabalho, chorando com medo das surras que me esperavam. Quando passei pela praça, o velho Lorsta me vendo chorar me sentou em sua perna e me contou uma história de um camelo que, com medo de desrespeitar seu dono, seguiu em direção contrária a de seus amigos camelos, que seguiam buscando um oásis. O camelo se chamava Obraska. O seu dono tinha que atravessar as montanhas do norte onde nevava e fazia muito frio. Ele falou pra seus camelos: "é preciso muita coragem para ir até lá. Quem não for comigo não terá mais a ração de comida". Os camelos, então, se reuniram e decidiram voltar em busca do oásis (...), menos Obraska que disse ter coragem para ir a qualquer parte do mundo, desde que lhe dessem comida para sobreviver. E assim partiram Obraska e seu dono. Com os dias, chegaram às montanhas e os dois começaram a atravessá-las. Logo que chegou o frio e com o frio começou a rarear a ração de comida, que logo ficou reduzida a uns grãos de açúcar por dia. Seus pés foram gelando e ele não conseguia mais andar. Até que, imprestável para seu dono, foi abandonado por ele, que seguiu viagem sozinho. Tenho medo de estar agindo de novo como o camelo Obraska.

A cena seguinte é uma pantomina. Os dois operários na produção, o patrão no centro, recebendo o produto do trabalho e o transformando em lucro. Os ruídos são feitos com percussão. Em seguida, a cena volta a ser dialogada. Alexandre deixa cair os óculos e não consegue trabalhar sem eles. Propõe-se a ir falar com o encarregado mas Basílio o adverte. Se o patrão sabe que não pode tabalhar sem os óculos, irá despedi-lo: "Troca de lugar comigo. Nessa prensa não se usa tanto a vista como no torno".

Retoma-se a pantomina. O ritmo é cada vez mais rápido. Alexandre prende o braço na prensa. O patrão o despede com um pé no traseiro e coloca outro operário em seu lugar. O acidente é relatado em tom de notícia:



Celso Frateschi, durante um ensaio de rua da peça *A Epidemia*, Núcleo Independente.

> ATOR – 28 de outubro de 1918. Um operário em estado grave. Quando trabalhava, às 15:00h de ontem, numa oficina, o operário húngaro, Alexandre Ché, de trinta e oito anos de idade, foi vítima de um horrível acidente, pois teve seu braço direito apanhado por uma máquina, sofrendo, além do arrancamento dos tecidos moles do braço, o esmagamento completo de quatro dedos da mão direita.

Todos os atores, retomam, então, a canção de abertura, desta feita, completando os versos:

Numa manhã ensolarada
Já bem desiludido, foi trabalhar
No torno a lapidar
Depois na prensa a prensar
Desgraça...
(A música, que era uma valsa, vira samba)
Desgraça! Desgraça!
O peão ficou sem o braço
No meio da praça.
Desgraça! Desgraça!
O peão ficou sem o braço no meio da praça.

Esse final irreverente diante da desgraça causava, com freqüência, muita indignação na platéia, e o grupo aproveitou esse elemento de polêmica para desenvolver, após o espetáculo, uma espécie de *teatro-foro*[31].

> O pessoal se apoderava (de *O Acidente*) a ponto de fazer um espetáculo em seguida ao da gente. Improvisavam uma cena, a partir da vida deles, com a participação do público todo.
>
> Primeiro, discutiam a nossa cena: "eu acho que vocês estão errados. O operário se acidenta porque é desatencioso..." ...um outro cara levantou e disse: "não é nada disso. Quer ver?, a gente mostra. Eu vou fazer um operário e ele faz o outro". E fizeram a cena. Pegaram o operário com a família, a mulher reclamando da falta de dinheiro, ele trabalhando demais, a super-exploração...[32]

Em termos de linguagem, essa três peças apresentam mais diferenças do que semelhanças entre si. O tratamento dado à problemática do operário, por exemplo, é uma dessas diferenças. Enquanto o Núcleo Independente pinta os operários de palhaços e mima a cena do acidente, encerrando-a com uma canção irreverente, em *Pensão Liberdade* a cena do acidente – embora não seja mostrada no palco –

---

[31] Teatro-foro é o nome dado por Augusto Boal a uma forma de jogo teatral que ele introduziu no Brasil a partir de sua experiência na Europa. Pressupõe a participação ativa do espectador na alteração do desfecho de uma peça, previamente apresentada por atores. A descrição do jogo encontra-se em *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*, São Paulo, Hucitec, 1979, pp. 149-65.

[32] CELSO FRATESCHI, entrevista, *Revista Teatro*, São Paulo I(0):12, jun./jul., 1980.

traz toda a intensidade dramática do realismo, com sangue e gemidos, que, no mais, é a tônica de toda a peça. Em *Desgraças...*, a intenção é a de provocar um distanciamento, em *Pensão...*, busca-se a empatia.

Também em *Bumba, meu Queixada*, as cenas que colocam a problemática do operário assumem um tom de maior seriedade. Na peça, onde predominam o jogo de cena e a cantoria, a cena da paralisação apresenta um contorno mais realista, não apenas do ponto de vista dos diálogos, mas também quanto ao desenvolvimento temporal, pressupondo o encadeamento das ações. A cena da pantomina, no interior da qual se realiza a metáfora dos queixadas, utilizando a linguagem da fábula infantil, é feita, significativamente, como módulo independente.

Outro aspecto interessante a ser observado é a função que a música desempenha em cada um dos casos. Em *Bumba, meu Queixada*, ela acrescenta-se à narração, apoiando o relato da trama, mas também tem uma função autônoma, criando climas e envolvendo a platéia. Em *O Acidente*, ela serve também à narração, mas assume uma função de distanciamento, provocando uma ruptura no desenvolvimento da ação ou trazendo à tona o subtexto das personagens.

Já em *Pensão Liberdade*, a música quase não aparece. Há um único momento, em que os pensionistas, comemorando o anúncio da visita do Presidente, organizam uma festa durante a qual se canta um desafio. A música é, assim, integrada perfeitamente à situação. Por outro lado, acompanhando a tônica do texto, ela é também veículo de "mensagem". O mote do repente é a disputa do amor de uma vizinha, travada, significativamente, por Pedro e Tomé, as duas personagens antagônicas da peça. Logo após algumas estrofes, o tema amoroso cede lugar a um confronto entre posições ideológicas distintas:

TOMÉ – Você é que não me engana
Rosinha tem que saber
Que tu pra ganhar a vida
Só faz os outros perder
Com esse lance de greve
Um dia vão te prender. (*Aplausos*)

PEDRO – De ser preso eu me preocupo
Por isso deixa eu contar
Fico preso a vida toda
Na máquina a trabalhar
Mas a outra prisão
É honra de poucos
Que por muitos estão a lutar. (*Aplausos*)

TOMÉ – Lutar, luto eu sem parar
Fazendo hora-extra
Pra poder melhorar
O que sabes é agitar
E com isso só ganhas
É pau da polícia militar.

PEDRO – Peço muita atenção
Pois Tomé fez provocação
E agora vou ter que falar.
Precisamos acabar
É com a repressão militar
E com todo patrão salafrário
Que vive a nos explorar.

Quanto à construção das personagens, tanto em *Bumba...* quanto em *Pensão Liberdade*, predomina uma divisão maniqueísta. Porém, na primeira, as personagens são efetivamente separadas em dois blocos e não há possibilidade de intercâmbio: os opressores são maus e os oprimidos são nobres. Já na peça do Forja, embora as personagens sejam "planas" – não apresentam contradições internas – elas são passíveis de alterações radicais de comportamento. Assim sendo, Tomé, que no decorrer da peça afirma constantemente uma posição reacionária, integra-se, no final, ao coro dos insatisfeitos, depois de mudar sua postura quanto à relação com o trabalho (a questão das horas-extras e o acidente com a prensa). Em *O Acidente*, as personagens são menos determinadas do ponto de vista ideológico e os antagonistas não assumem, como nas peças anteriores, um caráter de confronto.

Quanto à relação texto-espetáculo, em Pensão Liberdade o peso da dramaturgia é maior do que nos outros casos, onde os elementos não-verbais são mais abundantes, deixando uma margem maior para a criatividade da encenação.

Os procedimentos de montagem de espetáculo, como os processos de criação de textos, variam de grupo para grupo, sempre tendo por base o esforço coletivo. Mas, no trabalho direto com a carpintaria teatral vai pesar um pouco mais a formação e a informação que o grupo tem de teatro.

Os participantes dos grupos formam um conjunto muito heterogênio, com um alto índice de inexperiência. Alguns, por sua vivência pessoal diversificada, podem dominar um pouco mais a matéria, mas, no geral, o quadro é incipiente.

Há um esforço, nos grupos mais conscientes, ou pelo menos mais preocupados com a produção artística, no sentido de suprir essa lacuna com leituras e discussões de textos de e sobre teatro, mas nem sempre o acesso à bibliografia é facilitado e o regime de trabalho de fim de semana impede que seja dedicado tempo suficiente a esse aprofundamento.

A relação de autores de teoria de teatro e de outras áreas, que circula pelo grupo, é bastante reduzida. Uma enquete ligeira, feita entre os entrevistados, acerca das leituras e influências, aponta quase sempre para Brecht, Grotowski e, eventualmente, Stanislavski. As referências a Buenaventura também são constantes e, entre os autores nacionais, predomina Augusto Boal. Em segunda menção aparecem

Cena da peça *Pensão Liberdade*, Grupo Forja.

Peter Brook, Piscator, Artaud, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar e Dias Gomes. Mas, sem dúvida, os parâmetros mais freqüentes são Brecht e Boal[33].

Entretanto, dependendo da extração social média do grupo, o estudo dos teóricos esbarra nas dificuldades de leitura e compreensão de textos mais conceituais, seja por deficiência de alfabetização seja por falta de hábito. Alguns grupos complementam ou substituem o estudo com iniciativas mais práticas. O Núcleo Expressão, durante um longo tempo, conseguia ônibus e ingressos a preços mais acessíveis e trazia seus elencos para assistirem aos espetáculos em cartaz no Centro. Os integrantes do Forja se alternavam, acompanhando cursos de direção e de formação de ator. Elementos do Galo de Briga optaram por prestar vestibular e ingressar na ECA – Escola de Comunicações e Artes – e na EAD – Escola de Arte Dramática.

Quanto mais proxima for a origem do grupo do meio teatral, maior domínio ele tem sobre os procedimentos de produção e montagem; quanto mais diletante for a formação do grupo, haverá maior predominância do aprendizado com base no método da tentativa-e-erro. A correlação de força entre os objetivos políticos e a proposta estética do grupo também interfere no grau de atenção que é dispensado à formação teatral. No Galo de Briga, o empenho de militância sempre superou a preocupação com o produto artístico – não querendo isto significar que não houvesse interesse em um produto bem acabado – e todo o esforço intelectual se voltava para a esfera de uma literatura específica (História, Sociologia Política, atualidades, etc.). O trabalho artístico era feito de modo intuitivo.

Essa aprendizagem "na prática" torna saborosa a crônica do cotidiano do Galo de Briga. Em um esquema onde "todo mundo faz tudo", segundo a disponibilidade e a aptidão não especializada, a auto-imagem do grupo aparece no próprio feito; no caso, a tentativa de construir um elemento de cenário:

> AGNES – Inicialmente, esse trabalho foi feito com isopor. Então, (a Alexa) passou tinta no isopor e viu que o isopor "chupava" a tinta, ficou uma coisa horrorosa... (Mas) ela tem habilidade... fez isso com o isopor, viu que deu errado, passou para o papelão, e aí deu certo.
>
> ALEXA – Essa imagem de isopor e do papelão, pra mim, é um pouco a imagem do trabalho da gente. Essa coisa de vai fazendo errado, vê que derrete, aí faz de novo... Só que você perde um tempo enorme![34]

Esse alto nível de empirismo do Galo de Briga fez com que ele fosse um dos raros grupos que realizavam um processo de direção coletiva ao pé da letra: cada cena era dirigida por alguém que não estava fazendo parte dela; isto é, a direção era feita em sistema de rodízio.

---

[33] A nível de teoria política, aparecem menções genéricas a Marx e Mao. Alguns grupos mencionam, também, uma prática de início de atividade que são grupos de estudos orientados, ou seja, a discussão de textos e teoria política sob supervisão de alguém do próprio grupo com mais formação ou de alguém convidado (uma espécie de "padrinho teórico").

[34] ALEXA LEIRNER e AGNES ZULIANI, entrevista, 1986.

A esfera da direção do espetáculo é uma das poucas na qual a especialização merece um certo respeito. Aqui prevalece um pouco o poder do saber: quem tem uma formação ou um experiência um pouco maior – pesa também o critério de antigüidade no grupo – assume uma certa liderança nas montagens (embora, nesses grupos, a idéia de liderança seja sempre rejeitada com uma certa desconfiança). Quando não se trata diretamente de um diretor, esse papel é desempenhado por uma comissão de coordenação.

No entanto, a presença de um diretor ou de coordenadores na condução dos trabalhos não significa necessariamente que o processo de direção e montagem se dê segundo moldes tradicionais. Em geral, ao contrário, o empenho em fugir do esquema do teatrão e a espontaneidade maior que o trabalho coletivo permite fazem com que os grupos busquem dinâmicas próprias e, em qualquer dos casos, o nível de participação de todos é muito maior do que em um sistema hierarquizado.

Na tentativa de racionalizar essa participação, alguns grupos criaram uma metodologia de trabalho que, uma vez experimentada com bons resultados, permaneceu como proposta para as montagens seguintes. O TUOV utilizou sempre, com ligeiras modificações, o método levantado durante a montagem de *Rei Momo:*

> A procura de um método de proceder à montagem, de forma coletiva, iniciou-se com leituras brancas das cenas da peça, discutindo-se uma por uma.
>
> ... O texto original era dividido em cinco grandes cenas. Resolveu-se que, para facilitar a tarefa, o melhor seria dividi-lo em vinte pequenas cenas e trabalhar cada uma delas em separado.
>
> Essas vinte subcenas receberam sugestões de todos. Separaram-se para montagens experimentais três ou quatro das propostas. A escolha definitiva foi feita – por todos – em função da maior praticabilidade de montagem e da presumível acessibilidade para o público a que se destinava. Os papéis foram preenchidos por um método demorado, mas que resultou eficaz. Escolhiam-se algumas falas de determinado personagem e as mesmas eram apresentadas pelos atores que desejavam desempenhar o papel ou por outros que – a critério do grupo – tinham físico mais adaptável à figura a ser representada. Ao final, decidia-se por votação[35].

Nos grupos melhor estruturados, o esquema de trabalho varia mais ou menos próximo do método exemplificado pelo TUOV. Alguns, com maior domínio técnico, exploram um pouco mais as possibilidades da improvisação como suporte para a montagem; outros, no extremo oposto, realizam o trabalho de forma mais cerebral, quase uma mera disposição de marcas. As técnicas de improvisação são de

---

[35] CESAR VIEIRA, *Em Busca de um Teatro Popular, pp. 60-61.*

Cena da peça *Pesadelo*, Grupo Forja.

domínio de um número muito restrito de grupos e o restante fica a mercê da própria intuição ou da eventual colaboração de um profissional convidado.

O TTT, após o trabalho de mesa, desenvolvia as cenas por meio de improvisações, durante as quais todos os atores experimentavam todas as personagens. A idéia era de "explorar as personagens até as últimas conseqüências, mostrando todas as suas contradições". O exemplo é literalmente retirado de Brecht: "a personagem é assim mas poderia ser de outro jeito; agiu assim quando poderia ter agido de maneira diversa..."

À medida que vão experimentando a interpretação, o espetáculo começa a se esboçar, mesmo sem uma definição de papéis:

> Até esse momento, nenhum ator sabe ainda qual é a personagem que irá representar na montagem final, eliminando assim o que chamamos de propriedade privada da personagem.
>
> Esse trabalho permite tirar o texto do mundo do autor e colocá-lo nas necessidades reais do grupo, que faz uma releitura do texto, pois uma montagem não é nada mais e nada menos que a leitura que cada grupo faz de um determinado texto de acordo com sua ideologia, sua proposta de trabalho, seu momento histórico e sua visão de mundo.
>
> ... A escolha das personagens praticamente vai se delineando durante o processo de improvisação, não se dando pelo físico do ator ou pela identificação emocional, mas é possibilitado pelo método de trabalho utilizado. Quando existe mais de um ator interessado na mesma personagem, discutimos tendo como referência o empenho de cada ator durante o processo de analogia e improvisação[36].

É a nível da preparação do ator que as dificuldades são maiores. Se essa já é uma deficiência fortemente sentida em nosso teatro profissional, a situação nos grupos auto-ativos é muito mais crítica, pois a maioria não possui qualquer formação ou experiência anterior. Muitos vão fazer teatro antes mesmo de ter visto qualquer peça encenada.

Praticamente, não há direção de ator nos processos de montagens. Mais uma vez, o aprendizado se faz na prática, embora a maioria dos grupos não viva o suficiente para amadurecer os seus processos empíricos. São raros os grupos que, mesmo dentro de um pequeno círculo privilegiado, apresentam uma proposta específica de preparação de ator. Ou mesmo que destaquem o trabalho de interpretação no corpo de suas propostas.

---

36. *Truques, Traquejos e Teatro*, documento de divulgação do grupo, São Paulo, 1980. Esse método de trabalhar analogicamente com o contexto da peça e das personagens através da improvisação encontra respaldo na teoria formulada por Buenaventura, do TEC: "Compreendemos que montar a obra é estabelecer uma relação viva entre a vida latente do texto e a nossa, entre o 'subtexto' da peça e o nosso próprio subtexto". Teatro Experimental de Cali, brochura de divulgação, p. 15.

Os mais experientes trabalham com noções de aquecimento, jogos, rudimentos de preparação corporal. No TUOV, por exemplo, a música é a base dos exercícios de aquecimento e dos jogos de integração. A preparação corporal se faz pela dança, utilizando-se música popular (samba, frevo) e movimentos livres. A capoeira e as danças inspiradas nos folguedos populares ("bixigadas", saltos, cantigas de roda, jogos de quadrilhas juninas) também são aproveitados. O estímulo musical é também utilizado para o exercício de inflexão. Por exemplo: em roda (ou em fila), os atores cantam a cantiga e um deles, atendendo ao comando do grupo, deve reproduzir os versos segundo uma determinada "emoção" (amor, ódio, medo etc). Desse modo, exercitam as intenções da fala[37]. Para o final da década, com a divulgação das propostas e exercícios de Augusto Boal, disseminaram-se um pouco mais essas práticas.

Na produção de cenários e figurinos, essas deficiências são menos sentidas. O funcionamento através das comissões e a participação coletiva chegam a produzir bons resultados. Evidentemente, predominam as soluções rústicas, despojadas, visando a praticidade e a economia. Onde a precariedade impõe as regras, a criatividade supre a falta de recursos.

Os figurinos devem ser funcionais e baratos, os cenários reduzidos e facilmente transportáveis. O teste de eficiência das soluções encontradas se dá no momento em que o grupo se desloca para o bairro para as apresentações. Em geral, elas são aprovadas caso todo o material a ser transportado couber no exato número de carros do grupo disponíveis para o deslocamento.

Até mesmo esse aprendizado muito grupos o fizeram na prática. Muitos pedaços de cenários, adereços e elementos de cena ficaram para trás na primeira saída de muitos grupos. Com o tempo, o grupo aprende a adequar criatividade e necessidade. Depois de passar pela experiência de cenários hollywoodianos[38], o Galo de Briga encontrou o seu meio-termo, lançando mão de cubos e tapadeiras que compõem os elementos básicos de cenografia. Aproveitando o fato de que a sede do grupo é vizinha da comunidade de catadores de papelão, no Glicério, o grupo contava com a colaboração deles para confecção dos objetos (e mesmo para a obtenção do material).

Na verdade, os cubos eram seis caixas de madeira de cinco lados que podiam ser colocadas uma dentro da outra, formando, então, três cubos. Elas serviam também para o transporte de material no momento do deslocamento. As tapadeiras eram feitas a partir de uma moldura de madeira com uma tela aplicada (que podia ser pintada com uma cor básica ou com a representação de ambientes), apoiada sobre dois *pés* transversais. Esta solução já era uma variação de uma forma anteriormente utilizada, com os mesmos resultados mas certamente sem muita elegância visual, na montagem de *Barca Nova*: aproveitando os estepes dos dois carros utilizados pelo grupo, montavam as tapadeiras utilizando os pneus e ferros para suporte.

---

[37] CESAR VIEIRA, entrevista à autora, 1986.

[38] A referência, em tom irônico e bem-humorado, é da própria Alexa Leirner, durante a mencionada entrevista.

O TUOV utilizou também uma idéia similar de cubo-baú para a montagem de *Rei Momo*. Esta peça, aliás, foi uma verdadeira escola prática em termos de funcionalidade de cenários e figurinos. Contando com mais de trinta atores fazendo cerca de sessenta personagens e a representação em cena de quatro escolas de samba, o grupo teve de se esforçar para encontrar soluções visualmente vistosas mas práticas do ponto de vista da portabilidade. O resultado foi um figurino composto de uma roupa base branca sobre a qual eram acrescidos os adereços, variando de cor dependendo da agremiação (cada escola de samba era identificada por uma cor combinada ao branco). Os adereços de mão, num total de 10 alegorias, foram construídos cada um com duas peneiras, dois canos de plásticos e fitas coloridas, com encaixes de ganchos e parafusos. A cenografia reduziu-se a quatorze panos (6 m x 1,20 m), pintados com desenhos complementares entre si, que podiam ser adaptados a qualquer espaço, presos por cordas ou em vigas de madeira. Em locais abertos, o suporte era dado por duas escadas de pintor[39].

Por viverem da itinerância e dada a proposta específica desses grupos, não se pode falar que haja uma *concepção de encenação* ou uma *concepção de espaço cênico*. O coletivismo ajuda ainda mais a diluir qualquer possibilidade de uma proposta de certa organicidade. É sintomático o texto de Cesar Vieira, referindo-se ao *Rei Momo:* "...o espetáculo que estreou tinha quase três horas de duração. Repetitivo por vezes, mantinha-se porém fiel à idéia de aproveitar ao máximo as sugestões e a criatividade de cada um"[40].

Isso não significa que não haja trabalhos de muito bom nível. Embora, na média, as produções sejam precárias, não podemos nos esquecer de que alguns grupos chegaram a atrair a atenção da crítica. É necessário lembrar também que, em certa medida, esses grupos pretendiam colocar-se em oposição ao teatro profissional e, em alguns casos, isso se deu também a nível de linguagem.

A procura de eliminação da barreira que separa o público e atuantes é uma alavanca potente para a pesquisa de linguagem. Mesmo soluções simples como a interpenetração dessas fronteiras já

---

39. CESAR VIEIRA, *Em Busca de um Teatro Popular*, pp. 73-79.

40. *Idem*, p. 61.

abrem toda uma gama de possibilidades cênicas que o palco italiano aliado à tradição realista desconhece.

Na proposta do Cordão-TTT, essa procura de uma outra relação espacial aparece explicitada. No Documento do Grupo de Teatro Cordão, produzido provavelmente em 1975 para divulgação da proposta do grupo, o parágrafo referente à montagem de *A Farsa do Juíz* traz embutido um conceito mais abrangente do que seja para este grupo o teatro popular:

> Partindo de um texto medieval, usamos na montagem recursos de cinema mudo (pantomina), circo, música, corte na ação (a peça se interrompia para consulta ao público para o prosseguimento do espetáculo), luz geral, aproximação com a platéia: os atores se vestem e se pintam com a ajuda do público, numa desmistificação da barreira palco-platéia. Tomando como base a teoria de um teatro pobre (não o teatro pobre de Grotowski, embora a gente ache que as pesquisas dele são interessantes e até as usamos como exercícios) mas de um teatro rústico; com um mínimo de gastos e recursos usamos elementos de cena transformáveis como: cabo de vassoura, trapos, cordas, roupas e sapatos usados que os atores iam experimentando e adaptando aos seus personagens, assumindo uma estética pobre, porém bem elaborada, pesquisada, discutida, mostrando inclusive que o teatro pobre pode ser belo.

Isso, que Hélio Muniz vai chamar de "espaço total", ele aproxima da idéia de um "teatro para fumantes" de Brecht:

> ...temos a preocupação de romper as barreiras conhecidas no teatro tradicional, na tentativa de desmistificar o teatro e aquele que o faz. Vejamos: a luz utilizada nos espetáculos é geral (branca), possibilitando ao público a oportunidade de ver e comentar com o colega ao lado o que está acontecendo no espaço de representação; para o grupo, qualquer espaço é um espaço de representação (defendemos o teatro total), enfim, utilizamos o espaço dentro das limitações que o local oferece para a representação, porém aproveitando-o da maneira que nos parece melhor...[41]

Para Hélio Muniz, a realização do conceito brechtiano se dá através da integração do espectador na ação: durante a representação, numa cena de jantar, enquanto os atores "comiam de verdade", ao público era servido pipoca e amendoim. Essa integração se dá também à medida que desvendam procedimentos e evitam qualquer possibilidade de envolvimento emocional: o espetáculo começa com a entrada do público junto com os atores; estes se vestem enquanto dialogam com os espectadores; o espetáculo é interrompido constantemente para números musicais e consultas ao público (a trama da peça prevê uma série de "julgamentos" nos quais a platéia é convidada a interferir com palpites) e um *narrador* intervém, em determinado momento, para retomar a parte da fábula já apresentada.

---

[41] *Truques, Traquejos e Teatro*, documento de divulgação, 1980.

Quando não é fruto de uma intenção deliberada, como é o caso do TTT, a diversidade de situações e de locais que o grupo encontra pelos bairros obriga-o a romper necessariamente com determinados padrões do teatro mais tradicional.

A partir da experiência, um tanto difícil, do primeiro espetáculo de rua, o Forja retirou várias lições úteis, que foram imediatamente incorporadas no trabalho seguinte. A primeira delas foi o erro da ação apoiada na comunicação verbal quando o espetáculo tem um público que, eventualmente, pode ultrapassar dezena de milhares de pessoas em uma manifestação. Já em *O Robô que Virou Peão*, a palavra foi substituída pela música.

O Forja percebeu também que, em um trabalho essencialmente de agitação, mesmo a comunicação visual requer códigos e signos facilmente reconhecíveis pela platéia. Os gestos devem ser largos, mais lentos e precisos; a expressão facial deve ser ampliada por máscaras, que também ajudam a identificar as personagens; em situações de muita dispersão, o elenco deve tentar atrair a atenção dos espectadores com brincadeiras antes de dar início ao espetáculo. Além disso, em *O Robô...*, o Forja incluiu as personagens de *cartoon* do jornalzinho do Sindicato, tornando-as personagens de carne e osso; em *Boi Constituinte*, a peça era montada em cima da estrutura do bumba-meu-boi e da congada e durante uma cena de suborno, o dinheiro tinha proporções gigantes[42].

A RELAÇÃO COM A COMUNIDADE

A finalização dos espetáculos se dá necessariamente no contato com a comunidade. É a partir das reações do público durante a peça, das enquetes, entrevistas e debates que o espetáculo vai sendo aparado, transformado, afinado. Tanto os grupos sabem disso que permitem que o espetáculo estréie não inteiramente acabado, às vezes com tempos excessivos de duração, no aguardo do julgamento soberano do público, que dará as diretrizes dos cortes e ajustes.

Alguns grupos já procuram garantir a adequação espetáculo-público desde o início, como o Forja e sua pesquisa temática, por exemplo. Outros convidam companheiros dos bairros para acompanharem a etapa final de montagem ou os ensaios gerais – como é o caso do Núcleo Independente – já antecipando uma sondagem do que serão as reações durante as apresentações regulares.

A grande maioria realiza debates após o espetáculo. O debate, de certa forma, explicita a intenção do grupo e torna mais íntima a sua relação com a público e, conseqüentemente, com a comunidade. É um momento privilegiado durante o qual o grupo pode aferir o alcance de

---

[42] TIN URBINATTI, entrevista, 1986.

Cena da peça *Brasil S/A*, durante apresentação no Estádio de Vila Euclides, São Bernardo do Campo. Grupo Forja.

seu trabalho e também aprofundar o seu conhecimento sobre a realidade de seu público, tendo em vista a continuidade de sua militância artística.

Às vezes, o debate é livre, correndo de acordo com a iniciativa do público; no geral, os grupos no início de carreira se atrapalham um pouco com o momento do debate porque não sabem muito bem como conduzir esse diálogo coletivo mas, paulatinamente, vão encontrando os caminhos de acesso até um "modelo" de dinâmica que passa, então, a ser adotado em todos os espetáculos.

Normalmente, a mediação do debate fica dividida entre alguém do grupo e o responsável pela entidade que convidou o grupo para o bairro. A introdução mais comum para o diálogo são perguntas sobre situações de conflito ou personagens da peça. Isso serve de aquecimento e, ao mesmo tempo, direciona o debate para uma discussão de conteúdo. A partir daí, a conversa coletiva transcorre ao sabor das interferências. Em geral, o grupo prefere ouvir mais do que falar, disposto à frente ou entre o público.

O TUOV atribui a esse momento pós-espetáculo uma importância fundamental, tendo desenvolvido toda uma sistemática de registro das opiniões dos espectadores, que conserva em arquivo. Além do debate, que é gravado em áudio, o grupo realiza também pesquisa e entrevista com o público que sai imediatamente após o espetáculo, não se dispondo a permancer para o debate. A pesquisa é feita a partir de questionário que, além dos dados do entrevistado (sexo, idade, grau de instrução e profissão), apresenta uma série de questões que o espectador deve responder manifestando sua opinião. No modelo de questionário empregado em *Rei Momo* constavam as seguintes perguntas:

1. Você costuma assistir às peças de teatro? (sim/não)
2. No seu bairro costumam vir grupos de teatro? (sim/não)
3. Como soube do nosso espetáculo?
4. O que você achou da peça?
5. Por quê?
6. Na história que a peça conta, quem estava certo? Por quê?
7. Na história que a peça conta, quem estava errado? Por quê?
8. Quem é o Cidadão Samba?
9. O Cidadão Samba deixou o baile. Por que você acha que ele fez isso?

Observações[43].

As entrevistas são feitas com a utilização de um gravador, são relativamente curtas e obedecem mais ou menos às mesmas perguntas da pesquisa. As respostas são tabuladas por sistema de amostragem.

---

[43] CESAR VIEIRA, *Em Busca de um Teatro Popular*, p. 99. A figura referida no item 9 corresponde à personagem "positiva" da peça.

Já o TTT procura integrar mais organicamente o momento do debate com o todo do espetáculo, adotando uma dinâmica completamente diferente com relação à do TUOV. Depois de várias tentativas de debate aberto com todo mundo, o grupo optou por uma dinâmica mais corpo-a-corpo, numa relação quase interpessoal entre atores e espectadores, que se inicia antes mesmo de começar o espetáculo.

A descrição corresponde à experiência de *A Farsa do Juiz*: o elenco determinava vários "pontos" na platéia onde cada ator deixava as roupas da personagem e objetos de maquiagem. O espetáculo começava fora, e o elenco entrava junto com o público. Cada ator, no seu "ponto" iniciava, então, um diálogo com os espectadores próximos: contava qual personagem iria fazer na peça, como ela era, solicitava a opinião deles sobre a roupa que estava vestindo e permitia que interferissem na maquiagem. Só após esse ritual de integração é que dava início ao espetáculo.

Os atores aproveitavam esse momento de conversa para sondar, também, a experiência anterior do espectador com relação ao teatro (se já havia ido ao teatro, a quais peças havia assistido etc.). Após a apresentação, cada ator retornava a seu "ponto" e iniciava um debate sobre a peça com os espectadores do pedaço, de modo que o debate era realizado no âmbito de vários pequenos grupos. O resultado de cada uma dessas conversas era discutido depois, internamente, no grupo, a partir do relato de cada ator-coordenador e, assim, era possível se ter um perfil mais minucioso do público presente[44].

Alguns grupos entendem que o debate é também o momento chave para se realizar uma reflexão coletiva sobre a realidade político-econômica. Nesse extremo, a aferição do entendimento do espetáculo e o esclarecimento das dúvidas dos espectadores cede lugar a uma discussão sobre os problemas locais. Quanto mais politizada for a intenção do grupo, mais o debate será direcionado nesse sentido. Cumpre-se, assim, o propósito militante do espetáculo e, por outro lado, sela-se o ato de solidariedade que une o grupo ao bairro.

Na politização do debate, existe uma atitude de identificação do grupo para com os problemas daquela comunidade que o institui como interlocutor autorizado para falar não só de teatro, mas também discutir o encaminhamento de soluções para os problemas levantados. Desse modo, o grupo atua como reforço da ação política dos promotores do evento. O TUOV é um dos que defendem abertamente o debate como função política:

> ...Sempre tivemos como prioritários os motivos pelos quais as nossas estadas eram solicitadas pelas comunidades. Algumas queriam que fizéssemos um só espetáculo para reunir gente motivada pela encenação e depois, durante o debate

---

[44] HÉLIO MUNIZ, entrevista, 1985.

> das questões que o espetáculo levantava, propor a discussão de um tema específico: a urgente necessidade de uma escola para o bairro, a canalização de um córrego, a fundação de uma Sociedade de Amigos do Bairro etc. Outras coletividades desejavam quatro ou mais espetáculos a fim de que pudesse, além de proporcionar lazer aos habitantes do bairro, através das várias discussões aprofundar inúmeros assuntos de interesse geral...[45]

Para o TUOV, portanto, o encontro após o espetáculo deve servir aos objetivos dos promotores do evento mais do que ser uma simples sessão de esclarecimentos e confraternização. Nesse sentido, o espetáculo acaba por se configurar muito mais como um pretexto para um trabalho político de base.

Em torno dessa questão da instrumentalização do espetáculo e do trabalho, os grupos se dividem francamente. Essa é uma das situações em que as divergências aparecem com maior clareza, porque aponta para a relação do grupo com a comunidade, que é, em última instância, onde se materializa o projeto do grupo. Celso Frateschi é um dos que se opõem à instrumentalização do trabalho:

> Às vezes, a gente saia xingando os debatedores. Eles usavam um tom professoral, virava uma aula. "O xerife parece com quem? [46] Restringir todo o trabalho que a gente fazia a isso! Você não tinha o menor controle sobre o processo. O Cesar Vieira dizia: "é importante discutir a falta de esgoto no bairro? Então, vamos apresentar um espetáculo lá, pra juntar gente e aí se discute o esgoto". Eu não! Eu lá vou convocar o pessoal pra discutir esgoto![47]

O TTT manifesta uma postura semelhante à do Núcleo:

> A arte, apesar de refletir as condições sociais de uma determinada época, não deve ir a reboque dos fluxos e refluxos dos movimentos sociais. Nós nos colocamos como trabalhadores de cultura e vemos o teatro não só como uma necessidade política e social, mas, principalmente, como uma exigência estética[48].

Se no modo de estabelecer o contato com a comunidade, os grupos trilham mais ou menos os mesmos caminhos, eles se distanciam na manutenção dessa relação. O fator diferencial encontra-se nos objetivos fundamentais de cada um. Ou melhor, na ordem das prioridades no interior de seu objetivo.

Enquanto para uns o teatro é *meio*, para outros, o teatro é um *fim* em si mesmo. Essa distinção implica um reposicionamento do propósito de militância na relação com a prática cultural. Para uma facção – e aqui estamos efetuando um agrupamento, *grosso modo*, em dois blocos, ignorando as nuances de diferenças –, a agitação cultural preserva um valor em si mas, principalmente, deve servir de ponte para uma tentativa de resposta (reação) à situação política. Para o outro bloco, a mobilização cultural, dada as circunstâncias, já é, em si, uma resposta.

---

[45] CESAR VIEIRA, *Em Busca de um Teatro Popular*, p. 52.

[46] Refere-se à personagem da peça *Robin Hood e o Xerife*.

[47] CELSO FRATESCHI, entrevista, *Revista Teatro*, p. 11.

[48] *Truques, Traquejos e Teatro*, documento de divulgação, 1980.

Se, neste último caso, os grupos são radicais no sentido de tentarem permanecer como condutores do processo de interação com a comunidade – o Núcleo Independente é um desses exemplos –, no outro lado, a subordinação aos interesses locais faz com que muitos grupos passem, de fato, a viver "a reboque" dos movimentos populares, organizando sua agenda não a partir de uma estratégia própria mas a mercê dos convites e necessidades.

Em alguns casos, o grupo passa mesmo a assumir um papel de articulador das informações. Quando montou *El Salvador...*, o Galo de Briga não tinha outras pretensões que a de chamar atenção para a questão da América Central, tema que havia sensibilizado extremamente o grupo. Como o espetáculo tinha um cunho didático, o grupo o complementava levando para o bairro material sobre o assunto – que era divulgado por meio de uma banquinha montada no final do espetáculo – e trazendo o tema para o debate. Aos poucos, e à medida que as solicitações se multiplicaram, principalmente através do Comitê Brasileiro de Solidariedade (com os povos latino-americanos), o grupo passou a ser uma espécie de central de informações a respeito da América Central. Montaram um arquivo, estabeleceram contato com a Rádio Venceremos de El Salvador, deram palestras sobre o assunto, viraram especialistas: "...a gente era confundido com uma entidade, uma entidade política, e não cultural"[49].

O movimento retorna à unanimidade quando o assunto é vinculação partidária. Todos rejeitam, aparentemente, colocar-se a serviço de partidos políticos, embora, a nível individual, muitos pertençam a determinados partidos ou correntes da esquerda. Isso, evidentemente, acaba por interferir na possibilidade de colaboração com entidades de bairro que mantenham vínculos com outras "linhagens" partidárias.

Os contatos para a ida do grupo ao bairro, portanto, são feitos basicamente com essas entidades ou movimentos, de caráter social, aparentemente espontâneos, que povoaram os bairros durante a década. Os grupos mais organizados enviam, com antecedência, uma pequena comissão para verificar o local e orientar os promotores, que ficam com a responsabilidade de providenciar a infra-estrutura necessária para a apresentação. A partir desse contato inicial, os grupos procuram estabelecer um vínculo mais estreito e mais permanente. Essa continuidade só é possível à medida que o grupo possa freqüentar o bairro com certa assiduidade e formar aí um círculo de relações. Nesse sentido, alguns grupos delimitam áreas ou zonas periféricas para atuarem prioritariamente e, em alguns casos, estabelecem até um

---

[49] ALEXA LEIRNER e AGNES ZULIANI, entrevista, 1986.

Grupo Galo de Briga, durante um show de música pelo Uruguai.

Grupo Galo de Briga, durante o momento do debate após o espetáculo.

número mínimo de apresentações para que o contato seja mais profícuo.

Para o Cordão-TTT, o momento do espetáculo já é uma abertura para o início de colaboração mútua. Em *A Farsa do Juiz*, a produção do cenário e objetos de cena da peça não era feita pelo grupo, mas pela própria comunidade que arranjava as mesas, cadeiras, toalhas, pratos: "...a gente queria que as pessoas fossem ao teatro e vissem que aquele elemento da casa dela, do cotidiano, estava interagindo dentro da peça"[50].

Apesar das intenções, muito raramente a itinerância permite que essa integração se consolide, até chegar a nível de uma convivência com a população do bairro. Para os grupos cujos objetivos estão mais centrados no projeto cultural propriamente dito, o principal canal para a ampliação do relacionameto é a continuação de um trabalho cultural junto às entidades – a colaboração na discussão e execução de projetos como mostras de teatro e ciclos de cinema. Mas, na maioria das vezes, a integração se processa basicamente na esfera da própria atividade afim, ou seja, através do contato com os grupos de teatro locais, do apoio à formação de novos grupos e a promoção de cursos.

À medida que os vínculos vão se estreitando, o grupo aprende, também, a conhecer melhor o seu público e a problemática que o envolve, redimensionando seus próprios limites e refletindo sobre a adequação de sua proposta estética. A experiência do Núcleo Independente com os cursos de teatro pode dar um exemplo de como essa experiência pode ser assimilada enquanto um salto positivo a nível da produção seqüente do grupo:

> Num primeiro momento, itinerávamos por diversos bairros e comunidades da periferia de São Paulo, apresentando peças e debatendo com o público local. Logo nos demos conta da fragilidade desse tipo de trabalho, uma vez que não conseguíamos aprofundar nossa relação com esse público, (...) que, na maioria das vezes, voltaríamos àquele local só depois de um ano, quando muito. Num segundo momento, passamos a nos fixar mais nos locais, apresentávamos a peça durante um ou dois meses e iniciávamos um trabalho teatral com pessoas daquela determinada região, visando a formação de grupos. Com esse tipo de trabalho, conseguimos (...) analisar mais profundamente como o público via nossos espetáculos e, mais que isso, como eles elaboravam os seus[51]. Que temas escolhiam, como desenvolviam os temas, como elaboravam os cenários etc. Esse processo nos mostrou que nosso realismo não tinha nada a ver com o nível de recriação da realidade que eles desenvolviam, na verdade muito mais realista, ao mesmo tem-

---

[50] HÉLIO MUNIZ, entrevista, 1985.

[51] No início dos cursos, o Núcleo orientava as improvisações a partir do relato que os participantes faziam sobre suas próprias vidas. Com o desenvolvimento da experiência, os alunos passaram a trabalhar com histórias inventadas por eles mesmos, revelando um universo imaginário muito mais rico do que o que emergia no processo anterior. Cf. CELSO FRATESCHI, entrevista, *Revista Teatro*, p. 11.

po que fantástico, muito mais crítico, ao mesmo tempo que despretensioso. Muito mais provocador de debates, ao mesmo tempo que envolvente e, acima de tudo, aberto[52].

Se por um lado, a itinerância favorece a militância político-cultural, por outro, ela não permite um aprofundamento dessas relações e, no cômputo geral, acaba por representar um ônus muito alto para os grupos. Esse custo é até mesmo financeiro na medida que nem sempre o grupo consegue cobrir as suas despesas de deslocamento, mesmo quando cobram um pequena taxa, na maioria dos casos simbólica, a título de colaboração. Alguns chegam, literalmente, a pagar de seu próprio bolso o custo de seu deslocamento – no mínimo, a gasolina de seus próprios carros – recebendo em troca apenas o lanche que é tradicionalmente oferecido aos participantes, após o espetáculo. Só os grupos com mais estrutura, como o TUOV, suportam o regime de dedicação que a itinerância exige.

Além do mais, essa dedicação implica, também, abdicar de qualquer momento pessoal de lazer, à medida que, entre ensaios, produção e apresentações, os participantes desconhecem noites e fins-de-semana livres. Se os custos pessoais da itinerância não são o principal motivo, certamente são uma das razões não só da flutuação de participantes no grupo como também da curta existência de muitos deles.

Há uma outra hipótese a ser considerada que é o fato de a itinerância corresponder a uma estratégia que tem uma determinante histórica precisa: a situação política que o país atravessava. Com a repressão sempre próxima – Cesar Vieira chegou a ser preso junto com membros do grupo, em 1973 – e o clima geral de insegurança, muito dificilmente um grupo poderia pensar na possibilidade de se estabelecer em algum ponto. A itinerância fazia parte, portanto, de uma semiclandestinidade não admitida. Com o início da distensão política, promovida pelo governo Geisel, e mais concretamente com as promessas de abertura do governo Figueiredo, a situação política começou a favorecer a idéia de uma troca da itinerância pela fixação em um bairro.

O principal motor dessa decisão de estabelecer uma sede é ainda o desejo de aprofundar a relação com a comunidade e poder produzir de modo mais sistemático e organizado. Para a maioria, essa idéia ficou só na intenção por absoluta falta de condições, mas alguns poucos conseguiram colocá-la em prática. Entre esses, até mesmo o TTT que, a princípio, reprovava a fixação no bairro.

O projeto da sede assume um caráter mais amplo do que um mero local de ensaios ou de apresentações do grupo. Pretende-se fazer dela uma *casa de cultura*, polivalente, aberta a outros grupos artísticos e a outras manifestações culturais, privilegiando a produção local.

---

[52] CELSO FRATESCHI, depoimento datilografado, São Paulo, s/d, pertencente ao arquivo pessoal do entrevistado.

Se a itinerância não pode satisfazer o grupo porque ela provoca soluções de continuidade na relação com os bairros, a fixação na sede vai apresentar problemas de outra ordem, mas de tanto peso para o grupo que, na maioria das vezes, concorre para sua extinção. Em primeiro lugar, há um agravamento dos problemas financeiros: o custo de instalação e manutenção do lugar é um imperativo que se coloca mensalmente para o grupo. Em segundo lugar, o "preenchimento" da agenda do espaço também não se resolve com facilidade, principalmente quando os grupos não têm uma intimidade muito grande com a região.

A pretensão de tornar-se casa de cultura traz consigo a responsabilidade de gerenciamento das carências artísticas do bairro que o grupo, inexperiente, não consegue resolver. Portanto, não significa, apenas, viabilizar a programação do espaço mas, também, torná-lo rentável do ponto de vista financeiro.

No começo, ainda vigora uma certa abundância de idéias e concorrem para a sede não só os amigos mas também os grupos e artistas mais ativos da região. Mas, uma vez esgotada a novidade e durante a entre-safra – principalmente durante os períodos em que o grupo ensaia uma nova produção –, a questão da manutenção do local torna-se crítica.

Por outro lado, a afluência de público não é imediata e nem tampouco regular. Fora um pequeno círculo de pessoas que se tornam habituais, o grupo é obrigado a malabarismos gerenciais para atrair novos freqüentadores, sem ter de abrir mão de determinados critérios (nível de qualidade, por exemplo).

Somadas todas essas dificuldades – viabilização financeira do espaço, preenchimento de agenda com programações adequadas, esforço para atrair público sem trair a proposta do grupo e produção de seus próprios espetáculos –, o trabalho na sede resulta ainda mais exaustivo do que a itinerância. E mais ainda: a fixação na sede não elimina totalmente a itinerância; ela é ainda necessária como uma atividade complementar. A dedicação do grupo tem de ser praticamente integral.

A rotina do Núcleo Independente, no início da sede, era mais ou menos assim: eventuais apresentações, durante a semana, de *O Acidente* e de *Gole Seco*, em esquema itinerante. Às sextas feiras, na sede, eram feitos *shows* dançantes de "chorinho". O envolvimento do grupo começava na quinta-feira com a montagem do equipamento, compra de "pinga e tremoço", arrumação do espaço, e prosseguia na sexta, tocando no conjunto e, nos intervalos, atendendo as mesas. No sábado, limpeza da sede e apresentação noturna de *O Acidente*; no domingo, eventualmente, a mesma rotina para receber apresentações de grupos convidados. Isso além de promover cursos de teatro, de música e ainda monitorar o trabalho de outros grupos[53].

Apesar desse esforço redobrado, para o grupo, a sede pode representar o amadurecimento de seu trabalho teatral. A possibilidade de manter o espetáculo no local permite que as produções sejam mais acuradas, desvencilhando-se da "portabilidade" exigida pela itinerância. Por outro lado, com o tempo, havendo uma programação constante e um trabalho eficiente de divulgação, passa a haver uma afluência regular, embora pequena, de público ao local. Na história do Núcleo Independente, por exemplo, a confirmação disso é o fato de *Os Imigrantes* ter ficado em cartaz durante um ano e meio, tendo sido vista por cerca de dez mil pessoas, um índice alto, sem dúvida, para uma região tão isolada culturalmente como a zona leste[54].

A viabilização do trabalho na sede, porém, não cumpre totalmente o projeto da casa de cultura. É necessário, também, sedimentá-la como pólo de integração (e não apenas de produção) cultural da região. Ainda usando o exemplo do Núcleo, para apoiar a consecução desses objetivos, o grupo pôs em execução duas idéias: a edição de um jornal e um projeto de "circuito cultural".

O jornal – *O Espalhafato* – cumpriria várias funções: colocaria as pessoas em contato com as várias manifestações culturais do bairro, veicularia informações de interesse, ajudando a mobilização popular, e abriria um espaço para que a comunidade local participasse, não só escrevendo, mas colaborando com a própria confecção do jornal[55]. Para o "circuito cultural", seriam contatados quatro bairros, além do bairro-sede, que funcionariam como "pontos" para o rodízio de espetáculos. Apesar de o esquema estar praticamente montado, ele não foi adiante devido à ausência de programas prontos para a execução do circuito[56].

AUTONOMIA E ENGAJAMENTO

Ao entrar a década de 80, a grande maioria dos grupos independentes havia se dissolvido. Os motivos que determinam o fim das experiências não diferem muito entre si. Primeiro, a questão financeira pesa em praticamente todos os casos, sendo a principal responsável pelo abandono do projeto de casa de cultura. O fechamento da sede, por outro lado, aponta para uma dificuldade cada vez maior de o grupo manter a coesão em torno de seus objetivos.

---

[53] REINALDO MAIA, depoimento feito a Edélcio Mostaço, Hélio Muniz, Lino Rojas, Luiz Carlos Moreira e Silvana Garcia, São Paulo, 1980. Áudio e transcrição datilografada.

[54] *Ibid.*

[55] Chegaram a editar cinco números do jornal e, em seguida, abandonaram a idéia.

[56] REINALDO MAIA, *idem.*

O prenúncio do fim é quase sempre marcado por uma cisão. No caso do TTT, isso se deu devido ao agravamento de uma dissidência interna acerca da questão – crucial para os grupos – da aceitação (ou não) de subvenções oficiais. Nesse momento, 1982, saiu quase metade do grupo, discordando da decisão da outra parte de integrar um projeto patrocinado pela Prefeitura Municipal[57]. Após esse esvaziamento, o grupo sofreu uma nova entrada de interessados, a maioria sem nenhuma experiência anterior. Esse novo período durou pouco tempo e o grupo sofreu novamente uma redução. A partir daí, com a inviabilização, por motivos vários, dos dois projetos de montagem sobre os quais vinham trabalhando – um espetáculo de cabaré e a peça de Arrabal –, a manutenção da sede foi impossível e já não havia condições do grupo seguir produzindo.

No caso do Núcleo Expressão, a situação gerada pela decisão de os proprietários venderem o terreno onde estava instalado o teatro tornou impraticável a continuação do grupo, que já então estava reduzido a quatro pessoas. Ricardo Dias e Rubens Pignatari ainda tentaram promover uma cooperativa junto a artistas da região para a compra do local mas não encontraram respaldo e foram obrigados a vender instalações e equipamentos, encerrando definitivamente o Núcleo Expressão.

O Núcleo Independente dividiu-se, no último período, entre os que queriam a profissionalização e outros que pretendiam continuar um trabalho cultural mais abrangente. O grupo cindiu-se, vingando a proposta do projeto cultural que ainda foi parcialmente implantado – a Casa do Limoeiro – no Parque Guarani, antes da dissolução final do grupo[58].

O Teatro-Circo também não suportou as dificuldades decorrentes do esforço de criação de uma sede, depois de uma trajetória rica em mudanças e experiências. Também sucumbiu às dificuldades financeiras que, se não foram conseqüências de qualquer cisão, certamente contribuíram para o esvaziamento do grupo.

Os coordenadores, em sua maioria, bem como muitos dos integrantes desses grupos, todos continuam hoje no teatro profissional e trabalhando eventualmente na área de teatro-educação e de administração pública em setores vinculados à cultura.

---

[57] Vale lembrar que, a partir do final da década, por volta de 1977-78, tanto a administração municipal quanto a estadual, através de suas respectivas Secretarias de Cultura, começam a promover projetos culturais nas áreas de periferia.

[58] A Casa do Limoeiro ainda existiu durante dois anos, sob a coordenação de dois ex-integrantes do Núcleo – Marcos Furtado e Edson Expedito – juntamente com Moacir Alves. Em 1981, a casa foi alvo de dois saques sucessivos e, após isso, os responsáveis optaram por seu fechamento. *Casa do Limoeiro: Em Que Pé Estamos*, documento datilografado, assinado por Edson Expedito, Marcos A. Furtado e Moacir M. Alves, São Paulo, 1982.

Tomando um certo distanciamento das peculiaridade de cada caso e observando o fenômeno como um todo, observa-se que o recuo do movimento dos independentes de periferia obedece a um fluxo maior que são as mudanças que se processam na vida política do país. Os grupos nascem com o estreitamento cada vez mais sufocante das liberdades civis e tendem a se esfacelar com o processo de distensão.

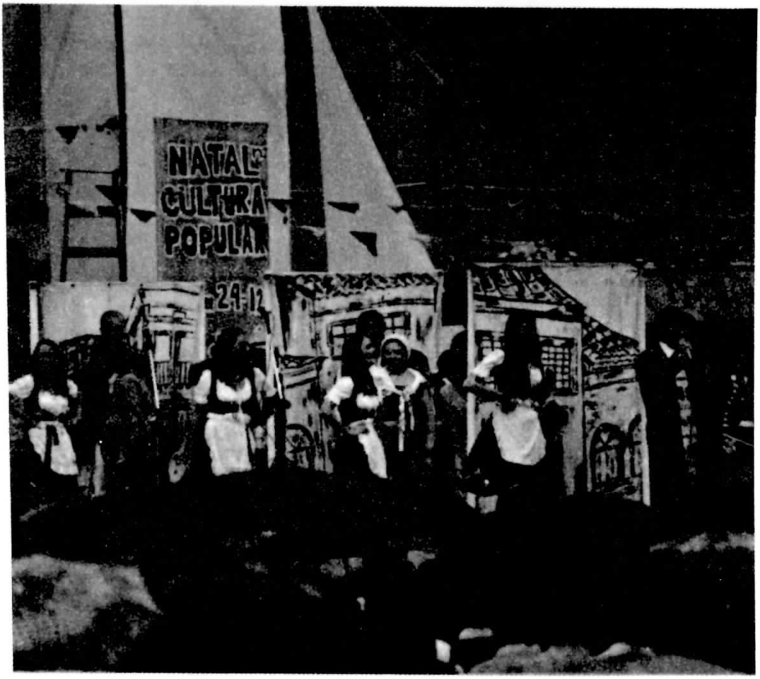
Com a abertura política, os próprios projetos são colocados em xeque, denunciando sua natureza circunstancial, isto é, seu caráter de resposta a um determinado contexto. O processo de transformação dos grupos coincidiu com as alterações que se foram processando na sociedade: o crescimento dos movimentos populares organizados e, posteriormente, junto com a reforma partidária, o refortalecimento dos sindicatos e organizações de classe.

Essa correção geral de rumos se reflete no interior dos próprios grupos. Muitos participantes abandonaram a militância cultural para uma militância mais diretamente político-partidária. Muitos não conseguiram realizar uma leitura clara do novo contexto e sucumbiram diante da dificuldade de adaptação. Alguns poucos conseguiram um distanciamento crítico e fazem hoje a avaliação do movimento.

Predomina entre os ex-integrantes dos grupos um sentimento de solidariedade que faz com que as críticas ao outro sejam manifestadas com discrição e fundamentadas em divergências algo nebulosas, que, muitas vezes, aparecem mais caracterizadas no discurso do que propriamente na prática.

No entanto, embora no individual essa crítica seja, às vezes, desarticulada, na soma atinge os pontos nevrálgicos do fenômeno: a instrumentalização do trabalho artístico, a ditadura da "mensagem (interpretação da realidade) fechada", a predominância do objetivo político sobre a pesquisa estética, e predominância do "populismo" ao invés da pesquisa do popular, o baixo nível de qualidade dos trabalhos e a falta generalizada de informação (formação) sobre teatro, a interpretação do coletivismo como "democratismo" e a incapacidade de auto-organização enquanto movimento.

A bem da verdade, "movimento" não é exatamente a expressão mais fiel do que ocorreu com o teatro independente de periferia, apesar de, no cotidiano, os grupos se referirem a ele desse modo. O mais correto talvez fosse apontar uma "tendência" uma vez que, se possuíam objetivos e táticas de algum modo semelhante, fracassaram na tentativa de uma organização. Ironicamente, na mesma medida em que se esforçaram para ocupar um espaço na articulação do processo cultural dos bairros e comunidade, os grupos não conseguiram encontrar uma via de associação.


NATAL
CULTURA
POPULAR
24-12

Festa do Pastoril na Praça da Sé. Grupo Teatro Circo Alegria dos Pobres.

Apesar de algumas tentativas de organização[59], as condições objetivas para que houvesse, de fato, um consórcio esbarrou na impossibilidade de conciliar os diferentes interesses que, embora quase sempre apontassem na mesma direção, diferiam na tonalidade do específico. A despeito da aparente disposição – e os grupos sempre foram solidários entre si –, pesaram mais as divergências. No entanto, é compreensível que seja assim na medida que os pontos de conflito sempre se referiram àquilo que eram as contradições mais fundamentais do conjunto: a tentativa de conjugação de uma prática artística com o propósito de militância política no eixo da verdade de cada um.

Enquanto em termos de propostas e objetivos, os grupos independentes de periferia configuram uma tendência, o mesmo não se pode dizer quanto a sua produção estética. Os resultados da criação dos grupos – considerando aqui aqueles que tiveram tempo e condições de sistematizar essa produção – apresentam diferenças que, às vezes, chegam a se constituir em oposições.

Avaliadas isoladamente, essas obras podem apresentar uma gama bastante variada de soluções mais ou menos criativas e até certo ponto coerentes com as propostas que as determinam. Mas, observada no conjunto, essa diversidade aponta para algumas contradições.

Considerando o movimento enquanto tendência, e levando em conta também os objetivos mais amplos dos grupos, o que podemos notar é uma ausência de definição. Ou, colocando em outros termos, um certo desajuste entre proposta, produção e contexto. Não havia uma configuração clara, da parte dos grupos, sobre a natureza real de seu trabalho: não assumiram diretamente a militância – portanto, não se colocaram como *troupes* de agitprop –; não chegaram a estabelecer um projeto de cultura popular, nem tampouco alcançaram formular um projeto de teatro político.

De fato, fica difícil caracterizar o que esses grupos representaram no panorama artístico-cultural daquele determinado momento. O rótulo de "independente", neste caso, funciona como uma névoa que dilui qualquer recorte mais preciso. A independência, considerada como autonomia financeira, política e autogestão produtiva garantiu, por um lado, uma certa flexibilidade que favoreceu a existência do movimento mas, vista por outro ângulo, ela determinou a estreiteza dos limites que impediram esses grupos de se expandirem.

---

[59] Foram feitos vários encontros para discussão da produção independente a partir de meados da década, como, por exemplo, o I Seminário de Teatro Popular, em 1974, na Fundação Getúlio Vargas; várias reuniões, ao longo de 1975, na sede do TUOV, o I Encontro de Teatro Independente, em 1978 e, mais recentemente, o Encontro de Arte Brasileira Independente, promovido pelo SESC, cuja primeira versão aconteceu em 1981. Cf. CESAR VIEIRA, *Em Busca de um Teatro Popular*, pp. 134-38; MARINA SALLES, Independentes: encontro prematuro, *Revista Teatro*, São Paulo (3):15 mar./abr. 1981 e *Arte em Revista*, São Paulo, III (6):97 out. 1981.

Não se colocando como agitprop, alguns grupos, no entanto, buscaram os efeitos do ativismo: agitar, mobilizar, conscientizar. Empregaram recursos e desenvolveram raciocínios conceituais próprios do agitprop, mas não utilizaram as suas estratégias.

Na URSS, o agitprop aparece como um programa de ação definido em função de tarefas objetivas. As formas surgem de necessidades concretas de superar obstáculos, mobilizar para a participação e integrar um projeto novo de governo. Na Alemanha e nos demais países capitalistas onde floresceu no primeiro terço do século, o agitprop também cumpriu uma tarefa definida de tentar atrair a massa dos trabalhadores para os partidos de esquerda e procurar abrir uma brecha no monopólio da ideologia dominante. Nesse sentido, o agitprop não se configura como uma atividade em si mesma mas como uma atividade de apoio ou, então, uma atividade francamente de resistência.

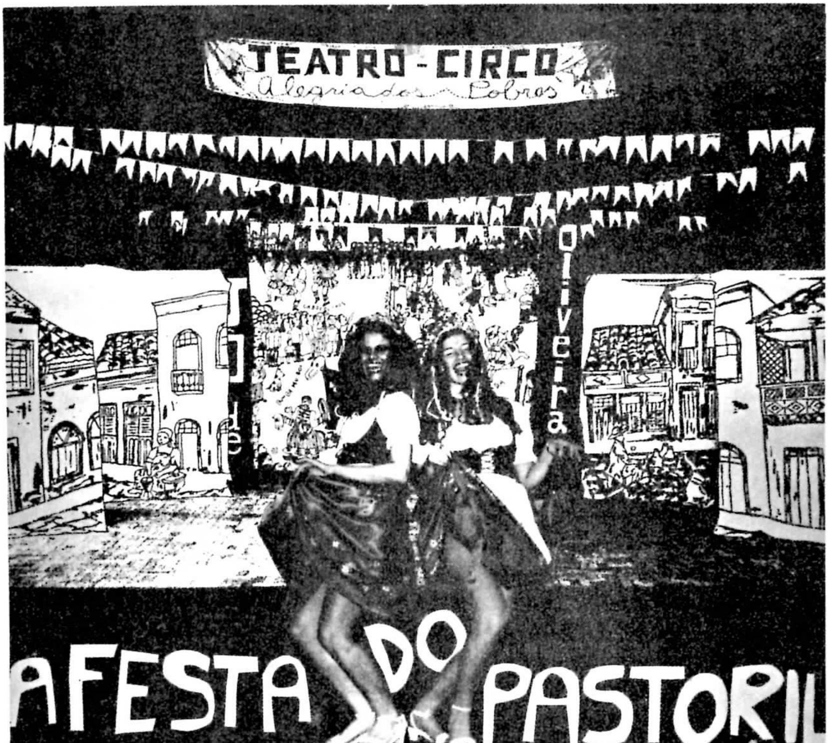
Em qualquer dos casos, existe por trás um potencial de organização, isto é, já se encontra em curso um processo de mobilização social determinada por um dado da realidade objetiva. Na URSS, os temas revolucionários não surtiriam efeito se não houvesse, por trás, uma Revolução em curso. Da mesma forma, na Alemanha e nos EUA, para ficarmos nos exemplos mais significativos, havia uma situação sócio-política que favorecia ao agitprop sua força de mobilização (a crise econômica, a ascensão nazista, o desemprego e a recessão).

Outro aspecto importante a ser levantado é que, nesses casos mencionados, havia um depositário final do processo agitatório que era a figura do Partido. Assim sendo, o trabalho de agitprop tinha uma função de intermediário entre o impulso espontâneo das massas para a organização e uma instituição que pretendia dar direção a esse potencial.

No caso dos grupos independentes de periferia, o esforço de arregimentação esbarrou na instância final da organização. À medida que os grupos não estavam atrelados a partidos ou agrupamentos políticos[60], o "propósito de conscientização" se diluía no abstrato, em uma ação genérica.

---

[60] Essa independência político-partidária é um ponto que os grupos afirmaram com insistência. Ainda não se encontra registrada a história da atuação dos partidos de esquerda e dos grupos clandestinos durante esse período mas há evidências que indicam que, de fato, essas organizações – as que conseguiram sobreviver à repressão –, a partir de meados da década, ou estavam atravessando um momento de revisão crítica ou estavam envolvidas com um trabalho de militância de base que não contemplava o ativismo cultural. Isso não impede, como já afirmamos antes, que houvesse dentro dos grupos elementos diretamente vinculados a essas organizações, mas isso se coloca mais como exceção do que regra. E, mesmo nos casos positivos, essa "infiltração" não chegava a alterar o modo de atuação dos grupos. O que poderia ocorrer com mais freqüência eram tentativas de capitalizar o trabalho dos grupos no contato com as comunidades.


TEATRO-CIRCO
Alegria dos Pobres
de
Oliveira
A FESTA DO PASTORIL
CONTA
CORDEL E MAMULENGO

Poster de divulgação da peça *A Festa do Pastoril conta Cordel e Mamulengo*. Grupo Teatro Circo Alegria do Povo.

No entanto, os grupos tinham essa pretensão de agenciadores de uma organização popular; no caso, o projeto de organizar *culturalmente* a população através das casas de cultura. Na comparação com o período da itinerância, a fase das sedes apresenta um perfil mais definido. O desejo de "aprofundamento do trabalho", que leva as *troupes* a se fixarem, na verdade, representa uma resposta à necessidade de estabelecer mais claramente os limites de sua atuação (e também apoiá-la sobre uma base mais concreta). Aqui a intenção de agitação reflui para dar lugar a um projeto cultural mais amplo, que alcança a esfera não só da circulação de bens culturais pela periferia mas também da produção que essa população pode desenvolver. É sintomático que uma das primeiras atividades sempre pensadas para o programa das sedes sejam cursos (de teatro, de música, de artes etc.).

O projeto de constituição de um universo cultural específico para os bairros choca-se novamente com a inadequação entre proposta e contexto. Ele não poderia, de fato, se concretizar nos moldes de uma iniciativa independente – com todas as implicações que já atribuímos a esse termo – diante de uma situação de repressão sistemática, sem respaldo de organizações políticas e no interior de uma comunidade que não apresentava ainda grandes avanços em termos de organização.

É significativo o fato de que não houve uma mobilização suficientemente forte que impedisse o fechamento do Teatro do Núcleo Expressão de Osasco, apesar das inúmeras tentativas que seus coordenadores empreenderam nesse sentido. É bem verdade que, já naquele momento, o eixo de atenções se deslocava do bairro para o movimento sindical mas, por outro lado, aquele episódio permite constatar o fato de que aquele espaço (como a maioria deles) não havia sido apropriado pela população do entorno.

Em um determinado aspecto, os grupos efetuaram uma leitura correta de seus contextos: a compreensão de que a questão da cultura popular não se restringe a uma dada combinação de forma e conteúdo, mas exige uma visão mais ampla do conjunto e passa, necessariamente, pela socialização do fazer. De qualquer modo, novamente se coloca o obstáculo dos limites estreitos da atuação desses grupos: a impossibilidade de abarcar uma tarefa tão complexa e abrangente.

Entre o Teatro e a Militância

Na Rússia revolucionária, a conjugação de um impulso imediato de participação, de parte das organizações de trabalhadores, e o apoio das novas forças políticas favoreceram a emergência de um teatro instrumentalizado para fins de agitação e propaganda, em uma extensão até então desconhecida. Se, antes, as tentativas, esporádicas e isoladas, de formulação de um espetáculo mais próximo das camadas populares apresentavam um caráter ambígüo de adaptação do tradicional a um público novo, com o agitprop o teatro ganha uma versão original.

Associado ao clima político e contaminado pela liberdade formal de uma vanguarda militante e inovadora, o agitprop contribuiu ainda mais para o rompimento da *forma-teatro*, do teatro que, encerrado entre quatro paredes, procura imitar a vida e esconder pudicamente os seus procedimentos.

O agitprop abre a produção de linguagens expressivas à participação de setores da população que, até então, raramente ultrapassavam os limites da platéia (e isso quando conseguiam chegar até aí). Apoiado sobre a base do auto-ativismo, do teatro feito espontaneamente por grupos organizados junto a entidades e clubes operários, não é de todo inviável a hipótese de que, passado o momento crítico da Revolução, o agitprop pudesse desembocar na configuração de um complexo cultural novo, compatível com o socialismo.

Entretanto, o próprio Estado acabou por cercear o desenvolvimento desse processo artístico-cultural, tão prenhe de desdobramentos interessantes.

No caso da Alemanha, onde as condições políticas eram diametralmente opostas, o agitprop acabou por assumir um perfil muito mais radical. Ele não se colocou – como podemos deduzir do agitprop soviético – nem como germe de uma utopia possível de cultura proletária nem como estádio de transição entre uma arte burguesa "decadente" e uma nova arte efetivamente popular. A exemplo de outros países capitalistas, o agitprop assimilou e desenvolveu uma função de oposição e de resistência.

Tendo se disseminado praticamente por toda a Europa a partir da metade da segunda década, o agitprop apropriou-se das formas promovidas pelos grupos soviéticos mas preservou sua característica flexibilidade, incorporando elementos da cultura local e se adaptando às condições específicas de cada país. Nos EUA, onde as minorias étnicas compunham grande parte da mão-de-obra trabalhadora, o agitprop serviu à denúncia da exploração, ao mesmo tempo que contribuía para preservar a unidade no interior dos agrupamentos de imigrados.

No entanto, mesmo considerando o vigor do agitprop americano, e o vulto que esta forma tomou em outros países, em nenhum lugar ele se desenvolveu com a força do exemplo alemão. Naquele país, principalmente a partir do momento em que a situação política passou a ser conduzida pelo Nacional-Socialismo, o agitprop assumiu fracamente seu papel de força militante e distanciou-se de qualquer objetivo externo à agitação política, abandonando todo vínculo com um projeto mais amplo de edificação de uma cultura própria das classes trabalhadoras. O acento sobre o conteúdo fez-se de modo mais radical, a ponto de, nos estertores do movimento, eliminar conscientemente a mediação da *forma* (o *teatro invisível* é, nesse sentido, um agitprop em desespero). Se, por outro lado, a Alemanha não nos ofereceu nenhum projeto consistente de arte popular – sem, com isso, desconsiderarmos a contribuição do *Volksbuhne* e das experiências anteriores como a de Leonhard – foi ali que se consolidou uma terceira via, a do teatro político, com Piscator e Brecht.

Enquanto que, no agitprop, havia a radicalização de um certo esquematismo, provocado pelo predomínio da mensagem sobre a forma, no teatro político de Brecht o fenômeno cênico ganha organicidade. A partir desse momento, todo teatro que pretenda afirmar sua contemporaneidade política tem que considerar, necessariamente, os encenadores alemães.

No Brasil, a experiência do teatro social libertário escapa do modelo de agitação comunista predominante na Europa naquela época, trazendo a marca de uma outra tendência política, de raiz ibérica e italiana, e de um padrão muito mais tradicional de produção artística.

Mas, se o anarquismo promoveu um teatro muito pouco inovador, ele teve, pelo menos, o mérito de sedimentar uma tradição, muito mais duradoura, de convivência em torno do espetáculo. Se o teatro libertário não cumpriu uma função de agitação, ele realizou a tarefa de reforço de um ideário político e, nesse sentido, podemos admitir que foi eficaz (na justa medida que a eficácia é o parâmetro de julgamento do ativismo artístico).

Embora contivesse, latente, a pretensão de ser um produto cultural de uma determinada classe, o teatro anarquista, na verdade, procurou apenas preservar uma unidade étnica e ideológica. Comparado com o teatro de influência comunista realizado por imigrantes nos EUA, ficam patentes as diferenças de estratégia. De qualquer maneira, e, levando em conta que algumas outras manifestações de agitprop, como a da esquerda judaica, não foram ainda devidamente estudadas, há que se destacar essa experiência no contexto de um país, como o Brasil, que não tem uma tradição de participação dos trabalhadores no processo de produção e fruição dos bens culturais.

Se não entrou pela via das organizações operárias no início do século, o agitprop nacional vai surgir no interior do ambiente universitário, atrasado em algumas décadas no que se refere às matrizes, mas na vanguarda do *revival* agitpropista da Europa e América dos anos 60.

Mais do que uma contribuição estética, o CPC nos legou a novidade de um ativismo cultural de rua. Fruto de um raciocínio contraditório, a produção teatral do CPC misturou um projeto ambicioso de arte popular com uma prática diversificada entre o agitprop e o teatro nos moldes profissionais.

O agitprop cepecista, apesar de não corresponder em absoluto ao projeto teórico da entidade, mostrou uma certa faceta de competência. Embora ele não tenha logrado atingir grandes massas, como era pretendido, é inegável que obteve êxito junto à classe estudantil. Nesse sentido, demonstrou senso de oportunidade e cumpriu com seus propósitos de agitação: o meio estudantil, mais politizado do que os outros segmentos da população, já apresentava um grau razoavelmente alto de organização, respaldado em uma entidade de categoria, a UNE, que procurava direcionar o movimento. Além do mais, o meio mantinha vínculos estreitos com organizações políticas, como era o caso da Ação Popular (AP), que também, por sua vez, garantiam o ânimo da mobilização.

Ultimamente, o assunto CPC tem voltado à tona e é possível ouvir-se desde propostas de reedição da experiência até críticas enfurecidas à atuação cepecista, devidas talvez a seu ineditismo ou aos excessos teóricos de seus mentores. A bem da verdade, é necessário recolocar o tema no seu devido lugar, não só do ponto de vista histórico, mas também quanto à natureza desse fenômeno. O primeiro passo, a nosso ver, é constatar o efetivo divórcio entre a intenção e a prática e, a partir daí, considerá-los (e criticá-los) independentemente. Em seguida, é preciso dimensionar a prática cepecista por seus próprios termos e a conclusão é que o novo, no CPC, foi o trabalho de rua, e este se configura inequivocamente como agitprop (e como tal deve ser avaliado).

Quando o teatro volta a sair de seu edifício, em busca de espaços mais populares, essa experiência do CPC ainda está pouco assimilada.

Em muitos casos, ela é até mesmo desconhecida. Os grupos de teatro que vão atuar na periferia nos anos 70 são integrados, no geral, por participantes jovens que só recentemente ouviram falar do CPC, sabendo dele mais pelas críticas do que pelo estudo dessa experiência. Entre os casos pesquisados, a maioria rejeita qualquer vinculação (com exceção de César Vieira, que teve participação ativa no movimento cepecista).

Sem pretender afirmar essa influência – que, no mais, pode lhes ter chegado por via indireta –, o fato é que, mesmo não sendo herdeiros diretos, os independentes preservam do CPC o sentido de ativismo político e a pretensão de ser núcleo irradiador (embora não esquecendo que essas características têm sua raíz no agitprop e no autoativismo soviético).

Outra peculiaridade desses grupos que é, de certa forma, comum a todos os outros movimentos estudados, refere-se a uma relativa ambigüidade de princípios. Ou, colocada em outros termos, uma multiplicidade de estímulos e fontes associada à tentativa de erigir um corpo teórico, sem que se consiga alcançar uma identidade entre teoria e prática.

Isso permite com que cada grupo realize uma combinação particular e original de todos esses elementos, alguns tendendo mais para a criação de uma linguagem popular, outros se aproximando mais do modelo do teatro político alemão. Mas, considerando este último caso, ainda que alguns grupos utilizem os aportes brechtianos – como é o caso do Núcleo Independente e o TTT – eles concernem muito mais à incorporação de determinados recursos e procedimentos do que constituem subsídios para a criação de um projeto estético próprio.

Se esse fato aparece latente em alguns grupos – principalmente naqueles que procuram gerar uma dramaturgia própria – não há uma intenção declarada de constituir um teatro político. O que há, grosso modo, é a intenção de criar um teatro popular que cumpra uma função política. Nesse sentido, é natural que Brecht seja assimilado como mais uma referência e naquilo que ele nos legou de mais pragmático: a noção de distanciamento crítico e todos os recursos daí decorrentes, segundo a possibilidade de criar efeitos de ruptura no desenvolvimento narrativo e na fluência da interpretação.

Do mesmo modo que utilizam Brecht, os grupos também se apropriaram de procedimentos que, por vias diversas e indiretas, herdaram do teatro russo e do agitprop de primeira geração. Assim, retomaram as matrizes populares – no nosso caso, o circo, o folguedo, as danças e ritmos populares, o cordel e a revista – e assimilaram as formas originais geradas pelo agitprop (o jornal-vivo ou teatro-jornal e a idéia de teatro-foro). Não desenvolveram com tanta freqüência peças curtas (esquetes, sainetes) nem o teatro de rua[1] – este até por motivos óbvios – mas preservaram características como uma certa praxe de começar os espetáculos fora do palco, na calçada e no meio do público, e a construção de estruturas dramatúrgicas maiores a partir de fragmentos independentes.

---

[1] O teatro de rua e as peças curtas aparecem com mais freqüência a partir

Ao contrário do agitprop soviético e alemão, o qual Ivernel pôde considerar como uma "ruptura com a forma-teatro", no nosso caso, esse rompimento não acontece. Esta é a única instância de independência que não se realizou total e visivelmente: a independência do ponto de vista da linguagem. Apesar de todos os esforços no sentido de negar o vínculo de familiaridade com o *teatrão*, a produção desses grupos que foram atuar nas periferias resguarda muito da tradição do palco profissional.

Em alguns casos, essa ligação é direta, como no exemplo do Núcleo Expressão, que expropria literalmente o repertório apresentado no palcos da Capital.

No entando, é necessário ter em vista que as condições dadas não eram favoráveis à liberdade de criação. Além da situação política particular, havia condicionantes internas que dificultavam ainda mais o aprofundamento da pesquisa de linguagem: o regime de trabalho, a falta de preparo técnico dos participantes, a deficiência estrutural e, principalmente, a falta de clareza – decorrente da falta de um distanciamento crítico – acerca da própria natureza do seu trabalho. Plantados sobre uma base de auto-ativismo, tais grupos tentam vencer, mais pela garra do que pela organização, a seu modo, a situação de imobilismo a que foi relegada a população do país, utilizando o teatro como uma via de expressão. Nem agitprop, nem teatro popular, nem teatro político, mas um pouco de tudo isso.

Reestabelecida uma intenção de governo democrático, a tendência que se firma é a de uma maior definição das possibilidades de atuação. Talvez possamos assistir, de fato, ao ressurgimento de um teatro agitpropista, mas é preciso que fique claro que, com ele, não se define um projeto de cultura popular. Por outro lado, é também absolutamente necessário que haja uma produção regular e de qualidade cênica que alcance essa grande massa de população que não tem acesso às casas de espetáculo do Centro e, para tal, é mister uma política cultural precisa de parte do poder público, que priorize a abertura e a manutenção autogestionada de espaços alternativos nos bairros. O trabalho artístico-cultural das populações periféricas passa, por sua vez, pela organização da própria comunidade e nada impede que os

---

do final da década com a abertura política e a multiplicação de espaços para intervenção (como, por exemplo, os *meetings* das organizações sindicais operárias). O Forja, por exemplo, que foi um grupo mais recente, já desenvolve com mais assiduidade o teatro de rua e essa tendência também se afirma no interior dos grupos alternativos, mais ou menos na mesma época, através de *troupes* como a carioca *Tá na Rua*, coordenada por Amir Haddad.

artistas contribuam para essa mobilização, mas sem alimentar a pretensão de se tornarem os seus promotores. Esse trabalho só poderá ser realizado a longo prazo e depende, também, de um movimento mais global, de apropriação, pelas classes trabalhadoras, de seus direitos de cidadania. Isso inclui, naturalmente, o direito de se expressar através da linguagem artística.